

UNIVERSIDAD EAFIT
Escuela de Humanidades
Doctorado en Humanidades

Estetización crítica de la historia.

Anacronismo, imagen dialéctica y posmemoria en las videoinstalaciones
del artista-historiador José Alejandro Restrepo

TESIS

Para obtener el título de
Doctor en Humanidades

Presenta

José Enrique Palacio Vélez

Director de la tesis
Dr. Camilo Andrés Tamayo Gomez

Medellín, 2018

Contenido

| | |
|--|------------|
| LISTA DE FIGURAS | 4 |
| AGRADECIMIENTOS | 5 |
| INTRODUCCIÓN | 6 |
| 1. VIDA Y OBRA DE JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO | 11 |
| 2. MARCO TEÓRICO | 15 |
| EL CONCEPTO MODERNO DE <i>HISTORIA</i> | 15 |
| <i>SOBRE EL CONCEPTO DE HISTORIA EN BENJAMIN</i> | 18 |
| EL TIEMPO: UNA DIMENSIÓN FUNDAMENTAL PARA LA HISTORIA | 21 |
| ANACRONISMO: POR FUERA DE LA LINEALIDAD DE LA HISTORIA | 23 |
| LA IMAGEN DIALÉCTICA Y LA HISTORIA | 29 |
| LA IMAGEN DIALÉCTICA: EL SENTIDO | 33 |
| LA HISTORIA Y LOS TIPOS DE MEMORIA | 38 |
| POSMEMORIA Y OLVIDO..... | 41 |
| VIDEOINSTALACIÓN: ARTE, HISTORIA Y CONCEPTO | 44 |
| ¿ARTISTA HISTORIADOR? | 47 |
| ALEGORÍA E IRONÍA EN LA CONCEPCIÓN DE HISTORIA DE BENJAMIN | 51 |
| LA TEATRALIDAD, EL MONTAJE, LA INTERTEXTUALIDAD Y LA INDEXICALIDAD COMO FORMAS DE DISCURSO HISTÓRICO | 56 |
| 3. METODOLOGÍA | 63 |
| MODELO HERMENÉUTICO..... | 63 |
| DIMENSIÓN CRÍTICA DE LA HERMENÉUTICA | 71 |
| PROCEDIMIENTO POR CADA OBRA | 78 |
| <i>Variaciones sobre el purgatorio N.º 4 (2011)</i> | 78 |
| <i>Ejercicios espirituales (2013)</i> | 79 |
| <i>Maqueta para el Dante (2014)</i> | 79 |
| <i>Comparativo de las tres videoinstalaciones</i> | 80 |
| 4. OBRA: VARIACIONES SOBRE EL PURGATORIO N.º 4 (2011) | 82 |
| NIVEL DESCRIPTIVO | 82 |
| <i>Descripción</i> | 82 |
| <i>Contexto para la videoinstalación Variaciones sobre el purgatorio N.º 4 (2011)</i> | 83 |
| <i>Purgatorio</i> | 89 |
| <i>La imagen dialéctica: más allá de lo real y lo virtual</i> | 91 |
| <i>El plano</i> | 94 |
| <i>El sonido y el ruido</i> | 95 |
| <i>La banda sonora</i> | 98 |
| <i>El espacio</i> | 99 |
| <i>El espacio audiovisual</i> | 100 |
| <i>El espacio del montaje</i> | 101 |
| ANÁLISIS..... | 104 |
| INTERPRETACIÓN-COMPRESIÓN. PERSPECTIVA CRÍTICA | 111 |
| 5. EJERCICIOS ESPIRITUALES (2013) | 112 |
| DESCRIPCIÓN | 112 |
| INTERTEXTUALIDAD, CONTEMPLACIONES Y COMPOSICIÓN DEL LUGAR | 116 |
| LA ESTETIZACIÓN DE LA HISTORIA | 126 |
| INTERPRETACIÓN-COMPRESIÓN. PERSPECTIVA CRÍTICA | 131 |
| <i>Restrepo y el anacronismo</i> | 132 |
| <i>El enigma del tiempo y la historia</i> | 140 |
| <i>La memoria y el arte como expresión del trauma</i> | 144 |

| | |
|--|------------|
| <i>De la memoria del trauma a la posmemoria</i> | <i>148</i> |
| 6. MAQUETA PARA EL DANTE (2014) | 159 |
| DESCRIPCIÓN | 159 |
| ANÁLISIS | 170 |
| <i>El tiempo en la historia y la memoria</i> | <i>170</i> |
| <i>Patrimonio, arte público y expresión política.....</i> | <i>174</i> |
| <i>La imagen como testimonio de la memoria histórica.....</i> | <i>177</i> |
| <i>Teatralidad liminal y videopolítica.....</i> | <i>181</i> |
| INTERPRETACIÓN-COMPRENSIÓN CRÍTICA | 182 |
| 7. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS OBRAS VARIACIONES SOBRE EL PURGATORIO N.º 4 (2011), EJERCICIOS ESPIRITUALES (2013) Y MAQUETA PARA EL DANTE (2014)..... | 186 |
| 8. CONCLUSIONES..... | 198 |
| REFERENCIAS | 202 |

Lista de figuras

| | |
|--|-----|
| Figura 1 José Alejandro Restrepo | 11 |
| Figura 2 <i>Angelus Novus</i> , Paul Klee (1920) | 52 |
| Figura 3 <i>Variaciones sobre el purgatorio N.º 4</i> (2011) | 82 |
| Figura 4 <i>Variaciones sobre el purgatorio N.º 1</i> | 84 |
| Figura 5 <i>Variaciones sobre el purgatorio N.º 2</i> (2011) | 85 |
| Figura 6 <i>Variaciones sobre el purgatorio N.º 3</i> (2011) | 86 |
| Figura 7 <i>Variaciones sobre el purgatorio N.º 5</i> (2011) | 87 |
| Figura 8 Purgatorio. <i>Les très riches heures du Duc De Berry</i> (1400 d. C.) | 88 |
| Figura 9 Imagen de la portada de <i>Ejercicios Espirituales</i> de B. P. Ignacio de Loyola (1749) | 117 |
| Figura 10 "Afila Sable" | 120 |
| Figura 11 El caballero de la fe | 122 |
| Figura 12 Ventrilocuo | 125 |
| Figura 13 Exhumación del cráneo del enemigo, en <i>Hamlet</i> de Shakespeare, y del cráneo de Pablo Escobar el 16 de noviembre de 2006 | 133 |
| Figura 14 Aby Warburg, <i>Atlas Mnemosyne</i> (1924-1929) | 135 |
| Figura 15 El caballero de la fe | 137 |
| Figura 16 Pareidolia | 139 |
| Figura 17 <i>Maqueta para el Dante</i> . Videoinstalación | 159 |
| Figura 18 Afiche de la exposición | 161 |
| Figura 19 Vista frontal | 163 |
| Figura 20 Plano arquitectónico oblicuo | 164 |
| Figura 21 Plano arquitectónico interior | 165 |
| Figura 22 El infierno de Dante en <i>La divina comedia</i> | 167 |

Agradecimientos

Deseo dar gracias, en primer lugar, al artista José Alejandro Restrepo, por toda su colaboración al facilitarme la información necesaria que me permite integrar el corpus de esta investigación, además de reflexionar sobre esos aspectos inéditos que hacen parte del arte contemporáneo, que adquieren relevancia gracias a sus producciones y que solo pueden ser develados luego de un cuidadoso estudio transdisciplinar con un alto contenido conceptual. En segundo lugar, quiero expresar mi admiración, respeto y agradecimiento al profesor Camilo Tamayo G., quien, como director de esta tesis, tuvo un acompañamiento cercano en todas las fases que desde muy temprano se establecieron para el desarrollo de la investigación, además de orientar con rigor académico los lineamientos del trabajo, con opiniones pertinentes, certeras y críticas. También quiero expresar mi reconocimiento al profesor Luis Fernando Valencia, por haber despertado en mí la pasión por el arte contemporáneo mediante sus inolvidables y motivadoras clases durante la Maestría en la Universidad de Antioquia.

En el camino recorrido hacia el doctorado debo resaltar con gratitud las valiosas enseñanzas de mis profesores de arte: durante mi adolescencia, con las bases impartidas por el maestro Israel Rozo; en la Universidad CES, por el Dr. Luis Alfonso Vélez Correa y las profesoras Libe de Zulátegui y Mejía, y Teresita Peña. En París, por la maestra Ivonne Alexieff, y en Medellín, por Luis Fernando Mejía (q.e.p.d.), Ricardo Peláez y Ángela María Restrepo, con quienes aprendí la técnica del grabado. En la Maestría, por el profesor Carlos Arturo Fernández U., y en el doctorado, los profesores Jorge Giraldo, Alba Patricia Cardona Z. y Juan Manuel Cuartas R.

No puedo olvidar que, para el desarrollo de este proyecto, fue fundamental el apoyo y el cariño de mi esposa Mónica, quien con paciencia, comprensión y tolerancia supo acompañarme en los momentos gratos y en los difíciles del doctorado. Por último, debo dar gracias a Dios por haberme permitido vivir para disfrutar del universo del arte y por ser él en quien encuentro la paz.

Introducción

Esta tesis doctoral tuvo como punto de partida las inquietudes que surgieron en torno a la complejidad y a la expansión que ha tenido el concepto de *arte* en la contemporaneidad. Estas inquietudes se hicieron más evidentes durante mi maestría en Historia del Arte en la Universidad de Antioquia y en el trabajo de investigación, ya publicado como *Poder y dinero en el arte contemporáneo* (2014).

Adicionalmente, y gracias a la oportunidad que tuve de visitar las obras que hicieron parte del Premio Luis Caballero en el año 2013 y en particular la videoinstalación ganadora, *Ejercicios espirituales*, de José Alejandro Restrepo, exhibida en la Casa del Teatro Nacional en Bogotá, se suscitó una serie de reflexiones, a partir de la fragmentariedad y la pluralidad expresiva que integra la videoinstalación, que limitaban en mí la posibilidad de interpretación y comprensión, es decir, de alcanzar su sentido.

Posteriormente, y luego de indagaciones en torno a la trayectoria del artista y a la construcción de un estado del arte, pude observar, en medio de la heterogeneidad de los elementos formales y conceptuales que integran varias de sus obras, cómo tenían un hilo conductor, a propósito de la manera como, desde el arte, se puede abordar la historia con una perspectiva crítica, sustentado la relación político-religiosa que frecuentemente Restrepo exhibe en sus producciones artísticas.

Considerando la perspectiva enunciada, es posible comenzar este trabajo de investigación argumentando que el arte, como medio de expresión humana, ha servido para que muchos acontecimientos históricos puedan ser recordados y transmitidos entre generaciones, valiéndose de técnicas como la pintura, el grabado y la escultura. Sin embargo, han sido los artistas contemporáneos quienes han ampliado este horizonte, mediante disciplinas entre las que se encuentran la fotografía, el video, el cine, las instalaciones, el *performance* y los *happenings*, así como con los aportes tecnológicos de la era digital y el internet, y por medio de poéticas que abordan el pasado desde el presente a través de la memoria.

En consecuencia, los procesos de investigación y desarrollo de las obras de estos artistas han permitido que se les pueda considerar como “virtuales historiadores”, cuando materializan el pasado, según lo indica Miguel Hernández-Navarro (2012, p. 9),

aunque, en realidad, utilizan la historia, la memoria y el tiempo como estrategias que dan sentido a sus producciones artísticas, gracias a instrumentos visuales, acústicos y espaciales, como los implementados por Restrepo en sus videoinstalaciones.

Fue desde los años noventa que muchos artistas contemporáneos colombianos (entre los que se encuentran Doris Salcedo, Oscar Muñoz, Erika Diettes y José Alejandro Restrepo) desplegaron reflexiones que involucraban la memoria y, a partir de ello, comenzaron a interesarse por los mecanismos mediante los cuales se construía la historia como disciplina y a formular preguntas, muchas de ellas antes reservadas a los historiadores académicos, como: ¿quién escribe la historia? ¿Con qué fines se escribe? ¿Qué asuntos son pertinentes a la hora de desarrollar un relato histórico? ¿Qué tipo de estrategias utilizar en su construcción? ¿Cuál ha sido el manejo del tiempo como dimensión ineludible de la historia? Muchas de estas preguntas encarnan una postura crítica y, en consecuencia, invitan a que se elabore una historia diferente, lejos de los cánones habituales con los que se ha redactado y transmitido. Esta tendencia ha pretendido interrogarse agudamente por la historia que, como disciplina, da cuenta del pasado a partir de la memoria.

Precisamente, ha sido la memoria, sea esta individual o colectiva, el punto de partida de muchos escritores y artistas para construir un relato cuando pretenden no solo evocar, sino también exhibir una historia distinta a la oficial. De hecho, las imágenes y los registros de audio utilizados por Restrepo en las videoinstalaciones que han motivado esta investigación, hacen parte de un extenso archivo personal del que fueron seleccionados y constituyen, como memoria, el objeto de análisis, el distintivo crítico y trascendente que ayuda a configurar el sentido que pretende mostrar el artista.

Para la elaboración de esta tesis fueron analizados los elementos formales y conceptuales del *corpus* de la investigación, y que está integrado por tres de las más recientes y relevantes videoinstalaciones de Restrepo: *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4* (2011), *Ejercicios espirituales* (2013) y *Maqueta para el Dante* (2014), con las que, a su vez, configura, desde el arte, una forma particular de relatos históricos,¹

¹ *Relatos históricos* son aquellos discursos audiovisuales o escritos que dan cuenta de sucesos históricos y, para este efecto, se apoyan en el recurso de la memoria. De hecho, “la Historia, además de para alabanza, también sirve para el vituperio, para la sátira y para el ejercicio de la crítica” (Bermejo, 2009, p. 167), y en este sentido es que Restrepo orienta su discurso artístico en las videoinstalaciones que hacen parte de este estudio.

teniendo en cuenta conceptos trascendentales como el la *imagen dialéctica* y el *anacronismo*, y suscitando una especie de *posmemoria* del conflicto armado colombiano, a través del manejo que les brinda a ciertas temporalidades traumáticas ocurridas en el país.

Para el desarrollo de esta tesis fue necesario tener como premisa la hipótesis que orienta y dirige la investigación, y que propone cómo las videoinstalaciones seleccionadas de José Alejandro Restrepo, como discurso estético, constituyen una postura crítica de la historia contemporánea de Colombia.

Esta investigación pretende objetivizar la hipótesis enunciada y, para este efecto, fue necesario explorar la complejidad filosófica y técnica que encarnan las tres videoinstalaciones escogidas, en las que Restrepo, como artista-historiador, promueve reflexiones críticas que involucran, por ejemplo, las categorías de *anacronismo*, *imagen dialéctica* y *posmemoria*. En realidad, durante la investigación se ha evidenciado cómo el artista ha desplegado, sin intencionalidad precisa y consciente a través de su obra, no solo conceptos definidos por autores como Walter Benjamin, sino también de Paul Ricoeur, Didi-Huberman y Marianne Hirsch, a propósito de las categorías que configuran el eje de la investigación.

La idea de *anacronismo*, expresada por Didi-Huberman, tiene una presencia determinante, al tratarse de una estrategia discursiva que le permite reflexionar y reverberar el pasado en el presente, con una postura fría, a veces irónica y muy crítica, para, de este modo, reconstruir y resignificar la historia. Porque hacer historia no es una cuestión de discurso o de rememoración de las víctimas; es, también, develar el sufrimiento y la violencia para hacer justicia simbólica e incluso real; de ahí la crítica política que exhiben las obras.

Por otro lado, las videoinstalaciones *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, *Ejercicios espirituales* y *Maqueta para el Dante*, por ser recientes, contundentes y representativas del artista, develan cómo la *imagen dialéctica*, esa en la que objetos mundanos que hacen parte de la realidad material constituyen el punto de partida para filosofar, es decir, en tanto que teoría del conocimiento, permite alcanzar el sentido de las obras. También permiten ver allí cómo se desarrolla esta imagen en las tesis de Walter Benjamin en *Sobre el concepto de historia* (Benjamin, 2010).

Por último, se remarca el uso que le ha dado el artista a la *memoria*, como instrumento central en sus producciones, siguiendo los conceptos de Paul Ricoeur y Maurice Halbwachs en la construcción de la historia, hasta el punto de fomentar la idea de *posmemoria* de Marianne Hirsch, en tanto ciertos eventos álgidos del conflicto colombiano deben permanecer en la memoria, no solo como referentes históricos, sino además como una realidad que se deberá evitar en el presente y que no se debe repetir, antes de caer en el olvido.

Las categorías enunciadas fueron articuladas mediante estrategias discursivas como la *alegoría*, la *ironía*, la *teatralidad*, el *montaje*, la *indexicalidad* (por tratarse de videoinstalaciones cuya finalidad radica en la huella, en el registro, en la evocación y en la sugerencia) y la *intertextualidad* (al tener como referente y el apoyo conceptual, por ejemplo, de *La divina comedia* de Dante Alighieri) que, en conjunto, permiten develar la intención crítica que encarnan sus videoinstalaciones y que de alguna manera muestran su comportamiento como artista-historiador, mediante el uso instrumentos formales audiovisuales y espaciales, y conceptuales.

Además del soporte teórico que involucra esta tesis, se analiza la relevancia que, desde el punto de vista técnico y artístico, tienen los aspectos visuales, acústicos y espaciales que hacen parte de estas videoinstalaciones, y que permiten configurar, desde el arte, una modalidad particular y novedosa de relato histórico, que cuestiona, a través de la memoria, las formas de hacer y proceder en su construcción. En otras palabras, en la tesis se demuestra cómo el artista propone modelos críticos de comunicación con el pasado, mediante el cuestionamiento sobre la linealidad del relato histórico, y a través del potencial que encarnan las imágenes, favorecidas por grabaciones de audio en espacios alternativos, una estrategia considerada hoy de *percepción expandida*.

Entre los objetivos previstos, además de solucionar la inquietud descrita, se debe destacar la perspectiva que en el futuro puede tener este trabajo como modelo de análisis para las obras de otros artistas contemporáneos, a partir de la metodología de análisis cualitativa y el modelo hermenéutico crítico implementado. En este sentido, esta tesis quiere mostrar nuevas formas de análisis de las obras de arte contemporáneo que, por su complejidad, ven limitada no solo su difusión, sino su comprensión entre el público espectador. De hecho, el método de análisis cualitativo y el modelo hermenéutico crítico utilizados en esta investigación, servirían para el análisis, la

interpretación y la comprensión, desde una perspectiva crítica, de las obras de artistas contemporáneos latinoamericanos de la talla de Doris Salcedo, Erika Diettes, Regina José Galindo, Enrique Jesik, Ciclo Mereles, Rocío Bolívar y Alfredo Jaar. Estos artistas se han preocupado por develar conflictos que involucran desde la integridad personal hasta las más complejas problemáticas sociales. Para cumplir su objetivo, ellos se han valido de estrategias conceptuales que conciernen, por ejemplo, a los sentidos, en las videoinstalaciones del brasileño Ciclo Mereles, el cuerpo como instrumento de registro, en los *performances* de la guatemalteca Regina José Galindo y de la mexicana Rocío Bolívar; a la imagen del trauma, en las fotografías y videos del Chileno Alfredo Jaar; a la materialización de la memoria traumática de Colombia, en la obra de Erika Diettes; a la dimensión sonora, en las obras del argentino Enrique Jesik, que evocan la violencia desde puntos de vista como la guerra y la manipulación de las comunicaciones y, por último, al arte como cicatriz, en las reconocidas instalaciones de la colombiana Doris Salcedo.

De este modo, el orden textual de exposición y de sustentación de la tesis es: en primer lugar, se hace una breve reseña biográfica y de la obra del artista; luego aparece el marco teórico, en el que se despliegan los principales conceptos que fundamentan el estudio de las videoinstalaciones escogidas, que dan cuenta de las categorías de *anacronismo*, *imagen dialéctica* y *posmemoria*, establecidas a partir de estrategias discursivas implementadas por Restrepo como artista-historiador, de las que hacen parte la *alegoría*, la *ironía*, la *teatralidad*, el *montaje*, la *intertextualidad* y la *indexicalidad*. Posteriormente, se presenta la estrategia y el diseño metodológico, como la hoja de ruta que permite el análisis de las obras siguiendo el *modelo hermenéutico crítico*, integrado por las fases descriptiva, de análisis y de interpretación-comprensión con énfasis crítico. En los tres capítulos subsecuentes se analizan las videoinstalaciones y en un capítulo adicional se identifican las relaciones, se establecen comparaciones y se muestran las convergencias conceptuales entre las obras, y de esta manera se logran establecer las conclusiones.

1. Vida y Obra de José Alejandro Restrepo



Figura 1 José Alejandro Restrepo
(1959 -)

Fuente: MDE15 (2015).

La relación que ha existido entre la vida y la obra del artista José Alejandro Restrepo tiene especial importancia cuando se pretende analizar algunas de sus producciones videoartísticas y, ante esta circunstancia, resulta pertinente resaltar algunos detalles.

Restrepo nació en París en 1959. Por razones de orden familiar y en el año 1980, comenzó estudios de Medicina, en Bogotá, los cuales decidió abandonar tempranamente, aunque tendrán presencia como temática del nuevo artista contemporáneo colombiano, por ejemplo, en una de las primeras videoinstalaciones realizadas en el país: *Terebra* (1988) y en *Quiasma* (1996).

En 1981 opta por ingresar a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá y en 1982 viaja a París, para estudiar en la École de Beaux Arts, hasta 1985. Allí recibió la influencia de filósofos de la talla de Michel Foucault, y

particularmente de Jacques Derridá, a partir de ideas como la deconstrucción, y de obras como la *Imagen-movimiento* (1983) de Gilles Deleuze, que conceptualmente determinan gran parte de su futuro proceder artístico.²

Desde 1986 trabaja como artista independiente, especialmente desarrollando producciones en grabado, fotografía, *performance* y video, siendo considerado por Guilles Charalambos (s. a.) un pionero nacional, por trabajos que involucran la proyección monocanal,³ la videoinstalación⁴ y especialmente el *videoperformance*.⁵

Restrepo ha realizado múltiples exposiciones personales a nivel nacional, entre las que se destacan: *Musa paradisíaca*, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (1997); *Transhistorias: Historia y Mito en la obra de José Alejandro Restrepo*, en la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá (2001); *Video, pasión y muerte*, en la Galería Valenzuela Klenner, Bogotá (2006), y *Teofanías* en el Museo de Antioquia, Medellín (2008). Ha participado internacionalmente en eventos como la LII Biennale de Venice (2007); la II Bienal de Arte Contemporáneo de Thessaloniki, en Grecia (2009); la XI Bienal de Lyon, Francia (2011), y la VIII Bienal de Mercosur, en Porto Alegre, Brasil (2011). Ha recibido reconocimientos como la Beca de Creación de Colcultura (1995 y 1997)), premios en el VII Salón Regional de Artistas (1996), en la V Bienal de Arte de Bogotá (1996), en la VIII Bienal de Cuenca (Ecuador) (2004), el premio Johnny Walker en las Artes (1999) y el premio Luis Caballero en Bogotá (2013) (Restrepo, 2011, pp. 7-10).

2 “Allí en medio de una atmósfera de vitalidad intelectual conocerá a Michel Foucault; filósofo, historiador y arqueólogo de la palabra que será su más seria influencia, Foucault le muestra una ruta de intersticios, de sombras y de matices. Sin duda junto a Guilles Deleuze inicia y consolida sus primeras reflexiones que surcaran la filosofía del arte” (Romero, 2014, p. 28).

3 “La proyección monocanal es una forma de proyección de video mediante la que se utiliza una única pantalla o proyector. De este modo el espectador queda frente a la obra y viceversa” (REC ART, 2015).

4 “La videoinstalación es una de las modalidades del videoarte. En términos burdos, es la ‘puesta en escena’ de objetos, equipos, escenografías, pintura, música, ruidos ambientales, espejos, imágenes generadas electrónicamente, proyección de éstas, materiales orgánicos y demás cosas imaginables. La videoinstalación representa un instrumento multiforme que sirve para transformar en emoción estética las posibilidades del mundo evidente” (Torre visual, s. a.). La *Videoinstalación* es un campo artístico expandido que condensa imagen (color-textura-historia), tiempo (duración-experiencia-sensación) y sonido (atmósfera-dimensión-eternidad) con una experiencia personal, y cuya proyección es concéntrica, como los círculos del agua (Romero, 2013, p. 66).

5 El *videoperformance* surge del “salto del videoarte a la videoinstalación, que se produce por varios motivos: en primer lugar por la hibridación o experimentación con otras corrientes artísticas como el happening o la performance, en las que el espacio y la participación del espectador son elementos importantes de la obra [...], por la precariedad técnica de las primeras tecnologías videográficas, principalmente en el campo del montaje-edición [...] y por último, por la precariedad a la hora de poder editar, lo que propicia la aparición de nuevas maneras de articulación, como son el uso de múltiples pantallas o el uso del circuito cerrado” (Cabedo, 2012, p. 17).

En la actualidad Restrepo dirige la Maestría en Teatro y Artes Vivas, en la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá.

Es importante resaltar que Restrepo, como artista e investigador, se ha destacado no solo por las innovaciones técnicas implementadas en sus obras, sino también por sus arriesgadas y muchas veces irreverentes intervenciones. De hecho, el amplio historial artístico de Restrepo devela su gran interés por la historia del arte y, en particular, por una época que lo potencia y le interesa: el barroco, que tiene como característica primordial la espectacularidad y la teatralidad. De hecho, el arte barroco seduce por la visualidad exacerbada y busca siempre impresionar, además de mostrarse como un movimiento antagónico frente a períodos como el romanticismo, donde prevalecen los sentimientos y las emociones; de ahí que a Restrepo se le relacione con el momento contemporáneo o era neobarroca.

Por otro lado, y con el ánimo de verificar la postura crítica del artista, se ha identificado en su obra su interés por las ciencias humanas étnicas, antropológicas, filosóficas, históricas, sociales y políticas, relacionadas entre sí, mediante el uso de la memoria, la historia y el tiempo. En realidad, sus propuestas artísticas han abordado problemas multifactoriales y complejos como: la identidad nacional, el poscolonialismo y la relación político-religiosa. Esta última constituye, en un alto porcentaje, el eje conductor de su discurso, y aunque como temática ha sido frecuente en América Latina, se le destaca en el medio por desarrollar niveles expresivos contundentes que son fundamentales e importantes cuando se abordan este tipo de relaciones.

En realidad, en un país guiado por ideas de carácter religioso, soportado por leyes como el Concordato (Ley 20 de 1974), Restrepo cuestiona cómo ciertos modelos políticos se corresponden con modelos metafísicos.⁶ Por ejemplo, la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, que exhibe una piscina, simboliza “ese lugar teleológico (espacio-tiempo del más allá), espacio intermedio entre el Paraíso y el Infierno, donde los culpables pueden ser perdonados después de purgar sus pecados” (Restrepo, 2011, p. 122). El significado de la obra tiene orientación política, debido a los discursos que se escuchan, en el ambiente, de paramilitares, obispos, expresidentes,

⁶ “Se podría apostar a la idea de Carl Schmitt en el sentido de que la imagen metafísica de un mundo en una época determinada tiene la misma estructura que su forma de organización política” (Restrepo, 2011, p. 122).

guerrilleros y paramilitares evocando el perdón. Se cuestiona de esta manera el sistema penal colombiano y se hace una reflexión sobre la justicia en Colombia en medio de la guerra.

Los otros temas desarrollados por Restrepo, relacionados con problemas como la identidad nacional, el poscolonialismo y el cuerpo como instrumento de registro, han sido analizados, por ejemplo, en la tesis de Rocío Romero Barragán, para la Universitat de Barcelona, *Clamor de la razón; iconomía, hiperbarroco y transhistorias en la obra de José Alejandro Restrepo* (2014) y en el libro *Habeäs Corpvs, que tengas un cuerpo para exponer*, una curaduría conjunta entre el historiador Jaime Borja y José Alejandro Restrepo (2010).

Estas temáticas le han permitido al artista moverse libremente y con autoridad en terrenos que hacen parte de la historia de Colombia y, en consecuencia, que haya podido construir obras con sentido crítico, como de hecho lo evidencian las tres complejas videoinstalaciones que en esta tesis se analizan, en las que utiliza no solo el poder de la imagen, sino también el potencial expresivo y simbólico que tienen el sonido y el espacio.

2. Marco teórico

El marco teórico de esta tesis busca establecer cómo los conceptos de *anacronismo*, *imagen dialéctica* y *posmemoria* constituyen categorías que le permiten al artista José Alejandro Restrepo establecer una postura crítica frente a la historia tradicional de la violencia en Colombia en el último siglo. Para este efecto, tales conceptos han sido articulados mediante estrategias discursivas como la *alegoría*, la *ironía*, el *montaje*, la *teatralidad*, la *intertextualidad* y la *indexicalidad*.

Así mismo, el marco teórico reúne los argumentos necesarios para que posteriormente la *metodología hermenéutica crítica* se desarrolle con fluidez y tenga el adecuado soporte que permita mostrar cómo Restrepo tiene un agudo y profundo sentido crítico de la historia de Colombia, a través de las complejas videoinstalaciones seleccionadas para el estudio, que comparten en un relato histórico aspectos como la ironía, la alegoría, la teatralidad, el montaje, la intertextualidad y la indexicalidad, y permiten validar la implementación, en las videoinstalaciones seleccionadas de Restrepo, de conceptos contemporáneos como el *anacronismo*, la *imagen dialéctica* y la *posmemoria*.

El concepto moderno de *historia*

Inicialmente, es oportuno abordar el concepto moderno de *historia* a partir del análisis desarrollado por Reinhart Koselleck, en el cual se establece la diferencia entre la historia acontecida (*Geschichte*) y la ciencia histórica (*Historie*): el primer término tiene que ver con el suceder, y el segundo, con la historia como relato, o lo que algunos han considerado *ciencia histórica* o *historiografía* (Koselleck, 2016, p. 23). Esta diferencia se logró a partir de dos procesos evolutivos del término:

[...] el primero incluye la formación de un colectivo singular que reúne en una sola idea la suma de las historias individuales; y el segundo, la fusión de *historia* como conexión de acontecimientos y de *Historia* como ciencia o relato de la historia (Koselleck, 2016, p. 27).

Como concepto moderno de *historia*, prevalece hoy el mismo que surge a finales del siglo XVIII, cuando se la concibe como única, al congregarse, como *historia del*

mundo, todas las historias, y que encarna “cuatro rasgos fundamentales de temporalización: la ideología,⁷ la politización,⁸ la temporalización⁹ y la democratización”¹⁰ (Koselleck, 2016, p. 21).

Por otro lado, y con respecto a la *historiografía* o *ciencia historiográfica*, que surgió en el siglo XIX, es importante indicar que se dedica a estudiar e investigar el pasado. Como disciplina científica, parte del historicismo clásico planteado en 1885 por Leopold von Ranke, quien propuso que este trabajo debía ser una práctica profesional rigurosa; que

[...] para escribir la historia deberían tenerse en cuenta solo las fuentes primarias, y que se debían involucrar tres directrices importantes: la primera, como opuesta al naturalismo (visión romántica): la historia es una creación del hombre y no de la naturaleza; la segunda, como visión del mundo, en el que la realidad se comprende solo en su desarrollo histórico; y la última, como estrategia metodológica, puesto que como creación e interés humano está sujeto a lo imprevisible y a las motivaciones del hombre (Iggers, 2012, p. 51).

Esta modalidad científica entró en crisis ante la creciente insatisfacción con respecto al nivel de ciencia que se le había otorgado y a posturas como la de Emile Durkheim, quien enfatizaba que la historia no debía tener ese rango, al estar incapacitada para formular principios universales, aunque sí la consideró una disciplina auxiliar de la sociología. De hecho, esta crisis hizo ampliar el objeto de la historia, al incluir a la sociedad y a la cultura (Iggers, 2012, p. 66).

Como parte de esa crisis también surgió la corriente de *Los Annales*, de Francia, con autores como Lucien Febvre y Marc Bloch, quienes comparten la idea de la historiografía como un método y conocimiento científico de las conductas

7 “Los conceptos se hacen susceptibles de ser utilizados ideológicamente, se hacen ideologizables (*ideologisierbar*). Incorporados en ideologías políticas, adquieren mayor grado de abstracción, y lo que en el Antiguo Régimen era más bien particular y referido a contextos sociales concretos, como las libertades de los habitantes de las ciudades (*Bürger*), se convierte en un singular colectivo y abstracto para su uso en la interpretación de situaciones políticas” (Koselleck, 2016, pp. 17-18).

8 “Politización (*Politisierung*): La pluralización de la sociedad y la universalización de la política, más la indefinición que han ganado los conceptos, los convierte en susceptibles de ser usados en la lucha política, a modo de eslóganes a los que apela, o de pares contrapuestos con los que se definen los bandos” (Koselleck, 2017, p. 18).

9 “La temporalización (*Verzeitlichung*) de las categorías socio-políticas, que quedan insertadas dentro de una u otra filosofía de la historia por la que todo el acontecer humano se clasifica en períodos, fases o estadios de desarrollo. La historia queda periodizada, casi siempre con carácter teleológico” (Koselleck, 2017, p. 18).

10 “Democratización (*Demokratisierung*): por la que el vocabulario social y político, antes restringido a ciertas élites, se universaliza” (Koselleck, 2017, p. 18).

sociohistóricas. Pero ellos, a su vez, relativizaron algunos conceptos, como el de la *percepción del tiempo*, al concebirlo no como un movimiento unidireccional del pasado hacia el futuro, lejos del discurrir secuencial que ha sido tradicional para los relatos históricos, y al considerar, además, que la ciencia histórica debería abarcar también la historia cultural. En consecuencia, fueron cuestionadas muchas de las premisas de la historia social moderna. El objetivo final de esta escuela no fue formular una teoría de la historia o de la historiografía, sino proponer un panel interdisciplinario abierto a nuevos conceptos y enfoques (Iggers, 2012, p. 88).

Por otro lado, en el siglo XX surgen los historiadores sociales críticos apoyados en Karl Marx y Max Weber, y entre ellos se destacan Hans-Ulrich Wehler y Jürgen Kocka, quienes defienden la *ciencia social histórica*, orientada por dos premisas del conocimiento: la primera, que muestra el interés en el análisis de estructuras, problemas y procesos; y la segunda, que exhibe el vínculo que tienen la investigación científica y la práctica social (Iggers, 2012, p. 114). Este modelo de historiografía fue cuestionado en Occidente en los años setenta y ochenta, debido a esa visión optimista que tenían el progreso técnico y científico dirigido hacia la industrialización y la modernización, bajo criterios de índole ética y política, en una historia social que suponía un proceso histórico mundial unitario. En la actualidad, historiadores sociales y culturales, como Hans Medick y Roger Chartier, han propuesto lo que se conoce como “microhistorias de la vida cotidiana” y consideran que no existe una Historia, sino muchas historias, y enfatizan sobre la existencia de múltiples culturas con desarrollos históricos específicos.¹¹

Además de reconocer la importancia de la historiografía como disciplina científica, resulta pertinente analizar el concepto actual de *Historia* —con mayúscula—, que corresponde a la “historia en sí”, aquella que hace parte del campo de acción de los seres humanos; y que, a su vez, constituye la sustancia misma de lo que se llama *tiempo histórico*, el cual no establece diferencias entre la historia que acontece y aquella que

11 “La nueva historia de la vida cotidiana o microhistoria, no se puede separar de las valoraciones políticas y filosófico-históricas, a las cuales se encuentra estrechamente vinculada. Lo que importa es la gente corriente” (Iggers, 1998, p. 84). “Los historiadores de la vida cotidiana y los microhistoriadores se esfuerzan ahora por averiguar cómo los hombres han vivido y experimentado este proceso [...] su deseo consiste en humanizar la historia, lo cual al mismo tiempo requiere ampliar la historiografía, incluyendo en ella, además de los grandes procesos, la historia en un espacio reducido, las vivencias y experiencias de personas concretas o de pequeños grupos de personas, pero siempre dentro del marco de los grandes procesos” (Iggers, 1998, p. 86).

relata lo acontecido (Koselleck, 2016, p. 22). Esta idea de *Historia* unifica y es más práctica, para quien desea involucrar la historia, por ejemplo, en propuestas artísticas donde se le utiliza como referente del pasado para una interpretación en el presente.

Otros aspectos relevantes respecto del concepto de *historia* los han planteado autores como Walter Benjamin,¹² Theodor Adorno¹³ y Marx Horkheimer,¹⁴ pertenecientes a la Escuela de Frankfurt. Estos se inscriben en una lectura ensayística de la realidad, mediante una dinámica epistemológica de apertura que no permite que los conceptos se reduzcan a una forma de interpretación. De hecho, este estilo está configurado por ensayos opacos, metafóricos, fragmentarios y sugerentes, pero no definitorios, que tratan de “permutar la mirada histórica sobre lo que ya ha sido por la política” (Bolle, citado en Optiz y Wizisla, 2014, p. 563). En consecuencia, se confirma que la teoría crítica tiene una clara intención política.

Sobre el concepto de historia en Benjamin

Para la Escuela de Frankfurt, los párrafos *Sobre el concepto de historia*, escritos por Walter Benjamin en 1940, constituyen no solo un testamento político, sino también la publicación más representativa en torno a la polémica que desencadenan las diferentes formas de abordar la historia. No obstante, Benjamin ya había esbozado, en *El origen del Trauerspiel alemán* (1925), la intención de desarrollar una forma de historia crítica ante la crisis de la historiografía, y en el proyecto sobre los *Pasajes de París* (1927-1940) es donde se hace pragmático el deseo de promover una nueva forma de historia que rompe con los cánones tradicionales de la historiografía universal (Willi Bolle, citado en Optiz y Wizisla, 2014, p. 527).

12 La idea principal que orienta el concepto de la historia en Walter Benjamin es “la apertura del tiempo, la historia como algo no cerrado”, donde la historia no es algo del pasado, sino del presente. El pasado es parte fundamental del presente, es decir, que el pasado no “ha pasado”, sino que es un tiempo activo, está aquí y es ahora (Hernández-Navarro, 2012, pp. 49-50).

13 Para Adorno, la historia humana corresponde a la *historia natural* (*Naturgeschichte*) y fue definida así: “Historia designa una forma de conducta del ser humano [...] transmitida de unos a otros, que se caracteriza ante todo porque en ella aparece lo cualitativamente nuevo, por ser un movimiento que no se desarrolla en la pura identidad, en la pura reproducción de lo que siempre estuvo ya allí, sino [...] que alcanza su verdadero carácter gracias a lo que en él aparece como novedad” (Adorno, 1994, pp. 104-105).

14 No hay historia que sea espíritu, porque solo actúan en ellas seres concretos. “En rigor, la historia no se puede comprender; en ella sólo son comprensibles los individuos y los grupos individuales, y tampoco completamente” (Horkheimer, 2000, p. 42).

Antes de hacer una reflexión en torno a las tesis de Benjamin desarrolladas en *Sobre el concepto de historia*, es importante precisar, en primer lugar, que el tratamiento que él le da a la historia en el terreno artístico hace parte de la tradición, del concepto de *histories apódeixis* de Heródoto;¹⁵ en segundo lugar, que el autor se identifica con el “materialismo histórico”¹⁶ y comparte algunas ideas del comunismo clásico de Karl Marx;¹⁷ en tercer lugar, que reconoce que la historia de la literatura o la historia del arte “no existen” como estructuras independientes, sino que forman parte de la historia general; y en cuarto lugar, que distingue entre *historia* como algo que remite al “acontecer”, e *historiografía* como el género literario que reproduce o representa eventos y procesos ocurridos (Willi Bolle, citado en Optiz y Wizisla, 2014, pp. 528-529).

Desde el primer párrafo de las tesis *Sobre el concepto de historia*,¹⁸ Benjamin comienza exhibiendo la relación entre la teoría crítica como parte del materialismo

15 Heródoto de Halicarnaso definía su obra como una *histories apódeixis* o un “informe crítico de investigación”, e indicaba cómo el discurso, en tanto que *histories apódeixis*, sería la fórmula más útil para toda obra de un historiador (Will, 1998, p. 363). “La palabra historia empieza a adquirir en Heródoto el significado de un relato de los sucesos humanos. Con su *historia* apunta el diseño de lo que será propiamente la historia como disciplina especial. Heródoto es viajero, y cuenta lo que ha aprendido. Pero lo que ha aprendido no es nada más lo que ha visto, sino lo que ha indagado. Esta indagación es *historia* en el sentido original, ya la vez es historia por su objeto, que es la acción humana, y porque es metódica. Los hechos humanos poseen valor intrínseco y sentido racional. Requieren, por tanto, perspectiva, selección y juicio. La historia de Heródoto no es *periodos gués*, una especie de vuelta al mundo, como las memorias del viajero que relata su periplo por los países de la tierra, sino una auténtica *histories apódeixis*: la presentación fehaciente de una indagación programada” (Nicol, 1983, p. 10).

16 “[L]as ideas básicas de la concepción materialista de la historia [son]: primacía de la producción de la vida material sobre las relaciones sociales, las formas políticas y las ‘ideas y representaciones de la conciencia’; determinación de la conciencia por el *ser social*; necesidad de comprender la historia real al margen de las ‘especulaciones abstractas’ y de analizar en cada caso las relaciones entre la organización social y política y, la producción [...]” (Olivé, 2013).

17 Entre las ideas que comparten Marx y Benjamin se encuentra el hecho de desarrollar un estudio de la sociedad sin estar influenciado por teorías ideológicas. Además, ellos se basan en hechos reales y concretos, donde son las fuerzas de producción quienes orientan el curso histórico de la sociedad; pero Benjamin, a pesar de identificarse con el “materialismo histórico” no comparte, por ejemplo, la lógica determinista de la historia marxista, especialmente en conceptos como el de *proletariado*, que prefiere reemplazarlo por *clase oprimida que lucha*, para evitar así “simplificaciones economistas” y demostrar esa “resistencia del espíritu que es capaz de poner en entredicho el poder del vencedor” (Benjamin, citado en Reyes, 2006, p. 97).

18 Primer Párrafo sobre el concepto de *Historia* de Walter Benjamin: “Según se cuenta, hubo un autómatas construido de manera tal que, a cada movimiento de un jugador de ajedrez, respondía con otro, que le aseguraba el triunfo en la partida. Un muñeco vestido de turco, con la boquilla del narguile en la boca, estaba sentado ante el tablero que descansaba sobre una amplia mesa. Un sistema de espejos producía la ilusión de que todos los lados de la mesa eran transparentes. En realidad dentro de ella había un enano jorobado que era un maestro en ajedrez y que movía la mano del muñeco mediante cordeles. En la filosofía, uno puede imaginar un equivalente a este mecanismo; está hecho para que venza siempre el muñeco que conocemos como ‘materialismo histórico’. Puede competir sin más con cualquiera, siempre

histórico y la teología¹⁹ como ese anhelo de justicia que, secularizado, permite mantener un pensamiento crítico. De hecho, la influencia del mesianismo en el pensamiento de Benjamin fue importante y buscaba trascender incluso a “tomar toda otra doctrina como un medio más para llegar a la verdad” (Boscan, 2014, p. 127). En otras palabras, tenía clara la necesidad de una alianza entre la reflexión fiscalizadora y el elemento teológico netamente humanista, representado por la necesidad de equidad, de una sociedad auténticamente humana y sin diferencias, porque para él la teología encarnaba esa “verdad del presente escondida en el pasado” (Boscan, 2014, p. 129).

En el segundo párrafo²⁰ de su obra, Benjamin invita a la praxis crítica, como un sentimiento de responsabilidad independiente del contexto histórico, debido a que el hombre siempre está en búsqueda de la verdad.²¹ Además, puntualiza sobre lo que históricamente ha primado: el elemento de barbarie. De hecho, la reconocida frase de Benjamin: “No hay documento de cultura que no sea al tiempo de barbarie”, más que una expresión constituía una interpretación de la historia. En este contexto, la barbarie no era lo opuesto a la civilización, se trataba más bien de su par. De hecho, la relación entre civilización y barbarie no era una contradicción, sino una ironía o una dialéctica, una relación fuerte de acompañamiento o de complementariedad, que permitía concluir cómo, sin barbarie, no hay civilización (Wieseltier, 2016).

que ponga a su servicio a la teología, la misma que hoy, como se sabe, además de ser pequeña y fea, no debe dejarse ver por nadie” (Benjamin, 2010, p. 19). Esto se constituye, entonces, en una defensa de la teología por Benjamin.

19 Lo teológico para Walter Benjamin constituye un principio “científico metodológico” y en el terreno de la filosofía, uno de los aportes más importantes para la libertad de pensamiento. En este sentido, puede servir para desarrollar una crítica original y nueva del presente, pero sobre todo, una distinta e interesante búsqueda de la verdad (Boscan, 2014, p. 126).

20 “Es decir: éramos esperados sobre la tierra. También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una *débil* fuerza mesiánica, a la cual el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos. Reclamos que no se satisfacen fácilmente, como bien lo sabe el materialista histórico” (Benjamin, 2010, p. 20).

21 “No cabe duda que a través del judaísmo, Benjamin sintió la necesidad de la búsqueda de una verdad que las escrituras bíblicas llegaron a imponerle, por primera vez al hombre occidental. Esa verdad habla del deseo, que une el presente con el pasado, de un paraíso terrenal en el que el ser humano vino al mundo y que después se perdió para dejar a este con la ansiedad de volver a conseguirlo en el tiempo. La verdad primera, que no sólo un judío sino cualquier individuo occidental puede sentir por medio de la religión que nos es impuesta desde pequeños, es esa enorme pérdida de un estado natural que actualmente no existe, que no podremos volver a encontrar igual al de ayer y que será necesario por siempre alcanzarlo de una manera nueva” (Boscan, 2014, p. 127).

En el tercer acápite,²² Benjamin profundiza y establece su mayor crítica, cuando se interroga en torno a la construcción de la historia y al proceso jerarquizado que esta encarna, donde tanto los grandes eventos como los pequeños acontecimientos tienen igual relevancia, es decir, que no se puede distinguir entre ellos, y que los pequeños son tan importantes como necesarios para un cambio de época.

En el cuarto párrafo,²³ Benjamin se interroga sobre el materialismo histórico afianzado en los bienes materiales y deja ver cómo, a través de ellos, se puede trascender hacia lo espiritual. De igual manera, al final del párrafo plantea cómo debe entenderse, desde la filosofía, la construcción de la historia, y para ello utiliza la *imagen dialéctica* (aspecto que se trabaja más adelante en este capítulo), donde los objetos reales constituyen el punto de partida para filosofar, lo que configura una especie de estrategia metafórica.²⁴

El tiempo: una dimensión fundamental para la historia

La palabra “tiempo” proviene de latín *tempus* (tiempo), *temporis* (momento, ocasión, estado temporal de un momento determinado) y corresponde a un período determinado durante el que se realiza una acción o se desarrolla un acontecimiento. Ante esta definición, resulta pertinente diferenciarlo de “temporalidad” (femenino), porque esta remite a una cualidad de lo que pertenece o sucede en el tiempo, y que tiene un papel

22 “El cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia. Aunque, por supuesto, sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente el pasado. Lo que quiere decir: sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos. Cada uno de sus instantes vividos se convierte en un punto en la orden del día, día este que es precisamente el día del Juicio Final” (Benjamin, 2010, p. 20).

23 “La lucha de clases que tiene siempre ante los ojos el materialista histórico educado en Marx es la lucha de las cosas toscas y materiales sin las cuales no hay cosas finas y espirituales. Estas últimas, sin embargo, están presentes en la lucha de clases de una manera diferente de la que tienen en la representación que hay de ellas como un botín que cae en manos del vencedor. Están vivas en esta lucha en forma de confianza en sí mismo, de valentía, de humor, de astucia, de incondicionalidad y su eficacia se remonta en la lejanía del tiempo. Van a poner en cuestión, siempre de nuevo, todos los triunfos que alguna vez favorecieron a los dominadores” (Benjamin, 2010, p. 21).

24 “Como las flores vuelven su corola hacia el sol, así también todo lo que ha sido, en virtud de un heliotropismo de estirpe secreta, tiende a dirigirse hacia ese sol que está por salir en el cielo de la historia. Con ésta, la más inaparente de todas las transformaciones, debe saber entenderse el materialismo histórico” (Benjamin, 2010, p. 21).

Los demás párrafos de *Sobre el concepto de historia* se trabajan en el resto de este marco teórico, para cada uno de los conceptos aquí estudiados.

destacado en el momento de una escenificación o montaje, y también se trata de una cualidad de lo que tiene una duración determinada y limitada (Oxford Dictionaries, s. a.).

En el *tiempo* se puede reconocer una doble dimensión: la del tiempo humano o social,²⁵ como representación personal, y la del tiempo astronómico o físico,²⁶ como elemento absoluto. Otros autores, como Pascal Quignard, se han referido a tres temporalidades que, aunque no se acoplan, hacen parte de la cotidianidad: la celeste, astral o *aional*; la terrenal —estacional o biológica—; y la humana, que es métrica e historial (2016, p. 67). En consecuencia, el tiempo, en tanto que dimensión, se considera fundamental para quien elabora relatos históricos. Sin esta dimensión no sería posible desarrollar las narraciones y, de hecho, en los relatos, el autor puede movilizarse entre pasado y presente; de esta forma maneja con versatilidad el tiempo y se facilita la exploración libre del evento investigado.

Por otro lado, para Benjamin, el tiempo es una dimensión abierta cargada de inmensas posibilidades para el conocimiento:

[...] la explosividad cognoscitiva en sentido político tiene lugar no cuando el presente es bombardeado con utópicos momentos del “tiempo-ahora” “anárquicamente inminentes” (Habermas), sino cuando el presente como “tiempo-ahora” es bombardeado con fragmentos empíricos, profanos del pasado reciente (citado en Buck-Morss, 1989, p. 276).

En el mismo sentido se expresa Miguel Hernández Navarro, cuando considera que en las obras de arte contemporáneo, las reflexiones sobre el pasado han tenido un papel determinante y cuestionan el sentido de la historia, especialmente cuando se habla, como lo indica Benjamin, de “un tiempo abierto, múltiple, con la posibilidad de ser

25 El tiempo humano o social puede ser asumido como: tiempo lineal, inequívoco, observable, regular, mensurable, homogéneo, absoluto, lineal, perceptible, unidireccional o, como lo indica Echeverría: “Al impacto proveniente del desarrollo de la física, se añade un factor diferente aunque complementario. Se trata de la invención del reloj mecánico en el siglo XIV y de su impacto en la convivencia social. Este invento modifica por completo el concepto social del tiempo, permitiendo a los seres humanos sincronizar la forma como coordinan acciones [...]” (2003, pp. 170-171).

26 Corresponde al tiempo heterogéneo, subjetivo y discontinuo, o como lo sugiere Echeverría: “no todo momento, no toda unidad de tiempo físico, implica las mismas posibilidades. Para los seres humanos el tiempo no es homogéneo. Lo que puede acontecer en un minuto no es equivalente a lo que puede pasar en cualquier otro. La densidad de vida que un determinado minuto puede contener para una persona, no es igual a la que ese mismo minuto contiene para otra persona. El fluir del tiempo humano es una sucesión de ocasiones discontinuas, muy diferentes las unas a las otras y a menudo muy distintas para los diferentes individuos involucrados. El tiempo humano, medido mecánicamente, simplemente no es el mismo” (Echeverría, 2003, pp. 170-171).

completado y redefinido”. La idea del “tiempo abierto” es fundamental si se desea comprender que, para Benjamin, “la historia no es cosa del pasado sino del presente”, que el pasado es un “tiempo activo”, que “no ha pasado” y que afecta e interviene en el presente; de ahí que el pasado “esté aquí y es ahora” (2012, pp. 49-50). Resulta entonces evidente que el concepto de *tiempo abierto* implique que el trabajo de la historia sea necesario, no solo en relación con la búsqueda del conocimiento, sino porque promueve una acción dirigida a quienes desean cambiar las cosas, es decir, tiene un sentido político; en otras palabras, que la historia para Benjamin no es solo epistemología, sino algo que implica una acción política (2012, p. 50).

Anacronismo: por fuera de la linealidad de la historia

La definición de *anacronismo*²⁷ significa, en primera instancia, “contra el tiempo”; pero la palabra, como adjetivo calificativo, designa cosas, elementos o personas que actúan de una forma atemporal, que no coinciden con el espacio y el tiempo en que se encuentran. Un enfoque particular de esta idea la tiene el sociólogo e historiador Renán Silva, cuando indica que:

[...] el anacronismo es una forma de pasar por encima de las dimensiones de tiempo, espacio y lenguaje específicos, que son constitutivas de una sociedad, lo que lleva al historiador (o al antropólogo o al sociólogo) a pasar por encima de lo que Baruch Spinoza llamaba la “diferencia específica”, introduciendo en el análisis objetos, procesos, actitudes y formas de percepción, y representación que la *historicidad misma de esa sociedad particular* de la que se trata no autoriza, bien sea porque se encuentran por fuera del marco de posibilidades históricas que esa sociedad ha producido, o por el contrario, porque se localizan en un horizonte de expectativas que la sociedad ha superado (Silva, 2009, p. 282).

Otra visión del concepto de *anacronismo* la plantea Benjamin al cuestionar los modelos temporales con los que el historiador se interroga sobre el pasado, especialmente cuando “la temporalidad en la historia ha sido vista como un progreso indefinido, continuo y homogéneo en el tiempo” (Willi Bolle, citado en Optiz y Wizisla,

²⁷ *Anacrónico*: palabra que tiene su raíz en el griego αναχρονιστικός (*anacrónicos*), que significa “contra el tiempo”. Según el Diccionario de la Real Academia Española, “*anacrónico*: que no es propio de la época de la que se trata” (Real Academia Española, 2014). Se refiere a un evento que no se corresponde o parece no corresponder con la época a la que se hace referencia. La Real Academia Española (2014) también define *anacronismo* como “Error consistente en confundir épocas o situar algo fuera de su época”.

2014, p. 536), según se describe en el decimocuarto párrafo de las tesis *Sobre el concepto de historia*:

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de “tiempo del ahora”. Así para Robespierre, la antigua Roma era un pasado cargado de “tiempo del ahora”, que él hacía saltar del *continuum* de la historia. La Revolución francesa se entendía a sí misma como un retorno de Roma. Citaba a la antigua Roma tal como la moda a veces cita a un atuendo de otros tiempos. La moda tiene un olfato para lo actual, donde quiera que lo actual dé señas de estar en la espesura de lo antaño. La moda es un salto de tigre al pasado. Sólo que tiene lugar en una arena en donde manda la clase dominante. El mismo salto, bajo el cielo libre de la historia, es ese salto dialéctico que es la revolución, como la comprendía Marx (Benjamin, 2010, p. 29).

También es importante destacar que Georges Didi-Huberman se acoge a la concepción benjaminiana de la historia,

[...] pues esta cuestiona los modelos temporales con los que el historiador se ocupa de estudiar el pasado; se objeta, especialmente, el modelo de temporalidad que concibe la historia como un progreso indefinido, continuo y homogéneo del tiempo (Fisgativá, 2013, p. 5).

De igual manera, Didi-Huberman da cuenta del anacronismo, según lo cita de Fina Birulés: “debido a que atraviesa todas las contemporaneidades. De modo que el anacronismo puede mostrarse necesario, fecundo, cuando el pasado se manifiesta insuficiente e incluso constituye un obstáculo para la comprensión de sí mismo” (2010, p. 3). Y, por último,

[...] intenta pensar la historia del arte como una disciplina anacrónica. Esto es posible también a partir de Walter Benjamin y su concepción de la *imagen dialéctica como método de indagación histórica, en el cual el proceder del historiador consiste en contraponer fragmentos, ruinas u objetos heterogéneos para lograr una imagen no sintética del pasado*. Tal proceder recupera aquello que se mantiene invisible para el progreso histórico, pero a pesar de ello, se resiste a desaparecer, pues permanece entre las ruinas y las cenizas de la historia. Este método permite a Didi-Huberman introducir el anacronismo en la historia del arte, apoyándose en el montaje dialéctico de las imágenes (Fisgativá, 2013, p. 3; el realtado es mío).

En realidad, para Didi-Huberman la historia se construye sobre una sustancia temporal heterogénea y en estas circunstancias el anacronismo se encargaría de exhibir su complejidad. En otras palabras, el anacronismo constituye un recurso que adquiere importancia cuando no hay historia, no con el ánimo de reemplazarla o reconstruirla, sino para dar cuenta de un suceso que antes era considerado desconocido.

En este punto de la discusión es importante citar a Jacques Rancière, a propósito de su artículo “El concepto de anacronismo y la verdad del historiador” (1996), en el que reflexiona cómo la historia, en cuanto disciplina científica, implica elementos filosóficos, mas no así epistemológicos o metodológicos, en la relación entre tiempo, palabra y verdad. De hecho, para Rancière, el anacronismo no es más que un error en los tiempos y un concepto poético, como una *techné*: porque no existen anacronismos por discutir, sino anacronías de las que se pueden sacar productos positivos. De esta manera, ciertos sucesos, ideas o significaciones toman el tiempo a contracorriente y orientan su sentido hacia una latitud que rebasa los límites de la contemporaneidad. Al final, es importante reconocer la doble inscripción temporal que tiene la historia, puesto que busca comprender el pasado y eso sólo se puede lograr al resolver inquietudes desde el presente.

Por otro lado, Fina Birulés insiste en que cuando se discurre en el tiempo se ingresa en una dimensión de carácter anacrónico. En verdad, una vez se supera la concepción lineal del tiempo en su forma teleológica, donde un período sucede a otro, el anacronismo adquiere relevancia y pertinencia y, de esta forma, puede indagarse sobre los acontecimientos del pasado. El trabajo de lectura que realiza la historia de un suceso no se limita a un relato, sino a considerar “la huella” que puede existir en medio de una cadena de episodios (2010, p. 6). En el momento en que la secuencia ha terminado es cuando el historiador empieza a vincular acontecimientos pretéritos y futuros para generar su discurso; de ahí la importancia de quien narra, pues tiene la potestad de describir los eventos ocurridos que antes se desconocían y que en el presente conoce el historiador. Aún más, el historiador realiza su relato desde un horizonte temporal, que no es el del testigo visual o presencial; de ahí que puedan surgir múltiples significados y hacer cambios retroactivos en el significado del pasado. Por este motivo es que el relato histórico no se limita a la narración, sino a la interpretación, a un nuevo significado. Al final, no existe un relato único y absoluto del pasado, sino posibilidades de reapropiación de manera anacrónica (Birulés, pp. 6-7).

El *anacronismo* como concepto ha tenido en Lucien Febvre su mayor crítico, al plantear cómo este constituye “el mayor de los pecados que puede cometer el historiador”, según se describe en su escrito *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*, de 1942, porque considera pertinente “sustraerse a la

tentación de proyectar nuestras propias realidades —conceptos, gustos y valores— sobre realidades del pasado, que son objeto de estudio histórico” (1993, p. 10). Parecería entonces que lo que ayuda a hacer comprensible un hecho del pasado debería rescatarse de esa misma situación pretérita. Ante esta circunstancia y para evitar el anacronismo durante el trabajo historiográfico, convendría indagar los elementos filosóficos, visuales o políticos, que hagan parte del período de estudio y que sea la actitud del historiador la que permita la concordancia de los tiempos, también conocida como *eucronía* (Ginzburg, 1981, pp. 25-26).

Por su parte, Nicole Loraux, en su publicación *La guerra civil en Atenas*, hace un “elogio al anacronismo” (2008, pp. 201-217) y destaca cómo el distanciamiento con el pasado es inevitable e irremplazable, pero no un elemento indispensable para el conocimiento histórico. Por este motivo, elige la “práctica controlada del anacronismo” y la asocia a la propuesta de Marc Bloch, en la cual el pasado se puede comprender gracias al presente y viceversa (Loreaux, citada en Birulés, 2010, p. 3). Su elogio estaba dirigido hacia aquellos historiadores que de alguna manera buscaban una construcción de la historia a partir de una concepción del tiempo que cuestionaba la linealidad y el orden de los sucesos.

Por otro lado, y con respecto a la memoria²⁸ como instrumento que permite la construcción de la historia, es necesario precisar que es siempre anacrónica, da cuenta del presente²⁹ y no está circunscrita a esa relación entre el pasado y presente como una sucesión lineal de acontecimientos. Al respecto, Benjamin manifestaba cómo “en la rememoración el presente actúa sobre el pasado, además de ser esta su obligación” (citado por Birulés, 2010, p. 7), debido a que es a partir de hechos y con argumentos del presente que se puede juzgar el pasado. Es aquí donde la conciencia política interviene y el historiador, en su trabajo, buscará encontrar, en el tiempo, ese suceso del pasado con el que se identifica, no para rememorarlos, sino para resignificarlos y de esta manera realizar lo que está inconcluso en el presente. Así resulta evidente, para Benjamin, que

28 “Es la memoria la que el historiador convoca e interroga, no exactamente ‘el pasado’. [...] la memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción, o de ‘decantación’ del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica” (Didi-Huberman, 2005, p. 40).

29 “La memoria es siempre anacrónica, siempre dice algo del presente: los supervivientes inevitablemente saben más de lo que sabían en el momento de los hechos, a pesar de que también han olvidado o han buscado el olvido” (Birulés, 2010, p. 7).

la relación entre pasado y presente no es una mera sucesión, sino que el pasado se construye en el mismo tiempo que el presente (Birulés, 2010, p. 7). En consecuencia, la memoria tiene la responsabilidad de entender y luchar políticamente por el presente, según se destaca en el segundo párrafo de sus tesis *Sobre el concepto de historia* de Benjamin, en el cual insiste en que existe un lugar secreto de convergencia entre las generaciones pasadas y la nuestra.³⁰

Otro aspecto que debe ser considerado es la función de la memoria en cuanto a la utopía, debido a que muchas de las ilusiones perdidas pueden encontrar un espacio en el que se pueden desarrollar como sueños. De esta manera, Benjamin muestra su afinidad por un nuevo *por-venir*, el cual deja de lado la objetividad histórica y se orienta hacia una aprehensión del tiempo, no con sentido cronológico, sino de intensidad (Benjamin, citado por Birulés, 2010, p. 8). Esta reflexión permitiría considerar un uso diferente del anacronismo. En conclusión, Benjamin se hace del lado de los vencidos, las ruinas y lo desestimado, y crítica vehementemente el pecado del anacronismo que develan los relatos que sobre el pasado han elaborado los vencedores.

En sentido estricto, no se puede entender la historia como una continuidad evidente. Se debe tener la posibilidad de generar interrupciones con lo que parece lineal, para dar cuenta de aquello que se había obviado; es ahí donde surge el anacronismo como algo que permite una apropiación crítica de la historia, a partir de elementos aislados de ese proceso de continuidad. De ahí que, para Benjamin, “El salto del tigre al pasado”³¹ corresponda a la explicación del presente a partir de situaciones pretéritas. En consecuencia, el anacronismo histórico planteado por él hace que la historia sea siempre una herramienta del presente a partir de situaciones pretéritas.

Es necesario puntualizar que filósofos como Friedrich Nietzsche también cuestionaron la linealidad en la historia, según lo refiere Michel Foucault en el ensayo *Nietzsche, la genealogía y la historia*, en el que contrasta la *historia tradicional* con el *sentido histórico* o *historia efectiva*, porque en esta última “se reconoce que vivimos sin

30 “El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención. ¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga de aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? ¿Acaso las mujeres a las que hoy cortejamos no tienen hermanas que ellas ya no llegaron a conocer? Si es así, un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra” (Benjamin, 2010, p. 20).

31 “[L]a moda es un salto del tigre al pasado. Sólo que tiene lugar en una arena en donde manda la clase dominante. El mismo salto, bajo el cielo libre de la historia, es ese salto dialéctico que es la revolución, como la comprendía Marx” (Benjamin, 2010, p. 29).

punto de referencia ni coordenadas originales, en miradas de acontecimientos perdidos” (1983, p. 13). Ahora bien, es posible distinguir la concepción de historia efectiva o sentido histórico de la tradicional historia global, porque la efectiva

[...] no se apoya en ninguna constancia: nada en el hombre —ni siquiera su cuerpo— es lo suficientemente fijo como para comprender a los otros hombres y reconocerse en ellos [...]. Es necesario poner en pedazos lo que permite el juego consolador de los reconocimientos [...]. La historia será “efectiva” según en la medida en que introduzca la discontinuidad en nuestra alma (Restrepo, 2000, pp. 161-163).

Con respecto al concepto de *discontinuidad en la historia*³² propuesto por Foucault a partir de Nietzsche, aparece reflejado en la siguiente cita:

La discontinuidad delimita el campo de estudio, permite las comparaciones y finalmente es el punto de partida del historiador, pues al escoger un tema de investigación ocurrido en una determinada era se está recurriendo a la ruptura. El historiador provoca la discontinuidad de forma deliberada cuando aísla los niveles de análisis que le interesa destacar (Corcuera de M., 1997, p. 215),

Y de hecho, la discontinuidad ha tenido trascendencia en los terrenos del arte, particularmente cuando los artistas hacen uso de la historia con el fin de darle sentido a su obra.

Ahora es posible comprender cómo los elementos que integran el discurso histórico surgen del ensamblaje entre el presente y el pasado, de esa doble perspectiva que existe entre el tiempo representado y el que se representa. En síntesis, se puede asumir que la historia se construye a partir de esa doble mirada, de esa afinidad esencial entre lo posterior y lo anterior, y que desde el presente los resultados se ven como “prehistoria” y desde la perspectiva del pasado se ven como “poshistoria”; además, que entre ambas no existe un nexo, solo un “brinco”. Ese momento histórico “originario”, por ser incompleto e inconcluso, se encuentra a la espera de una reconstrucción. De ahí que el historiador sea quien traiga del pasado ese evento inconcluso vinculado con el

32 Para Foucault, “El sentido histórico tiene tres usos que se oponen término a término a las tres modalidades platónicas de hacer historia. Una es el uso paródico y destructor de la realidad que se opone al tema de la historia- reminiscencia o reconocimiento; el otro es el disociativo y destructor de la identidad que se opone a la historia continuidad o tradición; el tercero es el uso sacrificial y destructor de verdad que se opone a la historia-conocimiento. De todas maneras, se trata de usar la historia de manera que se emancipe para siempre del modelo, a la vez metafísico y antropológico de la memoria. El objetivo es hacer de la historia una contramemoria y desplegar por consiguiente otra forma de tiempo” (1983, p. 13).

presente y lo rehabilite mediante un “descubrimiento”, adherido de una manera especial al reconocer (Willi Bolle, citado en Optiz y Wizisla, 2014, p. 536). En consecuencia, los artistas brindan, a través de sus producciones, los elementos que permiten al espectador identificar, recordar y resignificar situaciones pretéritas desde el presente, en un marco historiográfico donde “no se cuentan las estrellas, sino que se interpretan constelaciones”, porque “la interpretación es, pues, la que en primer lugar torna históricos los hechos” (Willi Bolle, citado por Optiz y Wizisla, p. 545).

La imagen dialéctica y la historia

El concepto de *imagen dialéctica* fue acogido por Benjamin como objeto de estudio histórico, porque permitía sustraer elementos del pasado y resignificarlos en el presente; más aún, cuando sostiene que la imagen representa el evento que ocurre cuando la historia y el progreso se detienen, según se indica en el *Libro de los pasajes*:

A lo que es el pensar le pertenece de idéntico modo el movimiento y la detención del pensamiento. Donde el pensar alcanza a detención, en el seno de una constelación cargada de tensiones, es en donde aparece justamente la imagen dialéctica. Eso precisamente es la cesura en el movimiento del pensar, más su lugar no es uno cualquiera. Ése desde luego hay que buscarlo, por decirlo precisa y brevemente, en el espacio donde la tensión entre contradicciones respectivas de carácter dialéctico llega a su mayor intensidad. Por lo mismo, el objeto construido por la concepción materialista de la Historia es la imagen dialéctica. Y ella es idéntica al objeto histórico, justificando así precisamente el hacerlo que salte del continuo curso de la Historia (Benjamin, 2013, p. 766).

En realidad, la cita anterior exhibe claramente cómo la imagen, para Benjamin, corresponde a esa dialéctica detenida de la historia,³³ y cómo, desde un presente estático, ubicado en la tensión que se genera entre el pasado y el presente, se ve y se piensa; además, cómo en ese presente detenido es desde donde se puede ver “la historia a contrapelo”, según se indica en el sexto párrafo de *Sobre el concepto de historia*,³⁴

33 “La imagen es, entonces, la dialéctica detenida de la historia, pues no da cabida a la síntesis de las temporalidades yuxtapuestas que chocan entre sí” (Fisgativá, 2013, p. 7).

34 “Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin, 2010, p. 23).

donde además reafirma la importancia de la imagen, porque ella es la que preserva en el presente los eventos del pasado.³⁵

También Benjamin introduce la idea de la *imagen dialéctica* como método de exploración histórica, que solo puede lograrse cuando el historiador contrapone objetos heterogéneos, residuos o fragmentos, con el propósito de construir una imagen no sintética del pasado.

Para autores como Miguel Hernández Navarro, existen al menos tres sentidos por aclarar en relación con la imagen dialéctica planteada por Benjamin: la *imagen-pensamiento*, la *imagen-materia* y la *imagen-escritura*. La primera tiene relación con la manera en que se conoce la historia, con esa imagen mental que reúne diversas temporalidades; la segunda hace referencia a determinados objetos materiales, como la mercancía, o a ciertas figuras, como la prostituta, que integra no solo significados, sino también múltiples temporalidades que oscilan, por ejemplo, entre las promesas y las decepciones. La tercera hace referencia a la manera como se debería transmitir el conocimiento histórico, por medio de la integración que se produce entre imágenes y objetos históricos, a través de la estrategia del montaje (2012, p. 59).

Por otro lado, Didi-Huberman acoge el concepto de *imagen dialéctica*, cuando decide pensar la historia del arte como una disciplina anacrónica, en la que se piensan la imagen y la historia a “contrapelo”. Y se cuestiona, por un lado, la concepción de la historia como una evolución indefinida, homogénea y continua; y por otro, los modelos temporales que el historiador emplea para analizar el pasado. De igual manera, la idea de “tomar la historia a contrapelo” puede también asumirse como una estrategia de la contrainformación, como otra forma de expresar, en la que convergen tanto el artista como el historiador y en la que interviene el documento. Esta reflexión fue suscitada por Régis Durand, quien insistía en la ausencia del “estatus ontológico seguro del documento”, y a la vez invitaba a reconsiderar la “noción fluctuante” que involucra la mirada y la forma, donde la forma sin mirada es una forma ciega y la mirada sin la forma no es más que una mirada muda (Durand, 1999, pp. 33-38). Porque la forma es

35 Cita del parágrafo quinto de *Sobre el concepto de historia*: “Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella” (Benjamin, 2010, p. 22).

necesaria para que la mirada acceda al lenguaje y permita la elaboración mental, y así se entreguen una enseñanza y una experiencia, en otras palabras, otra posible explicación.

Esta explicación tiene una estrecha relación con la imagen como documento e implica la intervención de la imaginación como instrumento de equilibrio —del análisis, de la crítica, del montaje y la comparación—. Por esto, no resulta extraño que Benjamin haya señalado esa “doble distancia” que debería tener todo conocimiento humano, en el que somos a la vez objeto y sujeto, el observador y lo observado, y como lo planteaba Goethe: “El objeto del conocimiento, en ese mismo momento, se reconoce al estar íntimamente implicado en la constitución misma del sujeto que conoce” (1976, pp. 313-314).

De igual manera, el arte o estrategia de la contrainformación también parece incluir una aguda crítica a la desinformación, como lo hacen, por ejemplo, el cine crítico de Jean Luc Godard³⁶ y los dispositivos implementados en las obras artísticas del chileno Alfredo Jaar.³⁷

Precisamente, las estrategias de contrainformación en la práctica artística contemporánea tienen una estrecha relación con las “imágenes de crisis”³⁸ y superan ampliamente la apropiación que hizo de ellas, por ejemplo, el arte pop. El mundo del arte guarda distancia y se protege del mundo de la guerra; pero como indica Theodor Adorno, no se limita, en su accionar, frente a la “historicidad inmanente”,³⁹ haciendo

36 La película *Notre musique*, de Jean Luc Godard (2004), devela que la verdad tiene dos caras, la portada y la contraportada, el plano y el contraplano; una muestra crítica de la realidad con dos perspectivas, porque el cine no se hizo para contar historias, sino para reflexionar (Godard, 2004).

37 Obras de Alfredo Jaar como *Lament of the images* (2002) buscaban generar, en el espectador, una tensión dialéctica entre dos espacios contiguos, uno lleno de luz y otro oscuro. En este último se comparaban tres hechos, tres lugares y tres situaciones: la primera, mostraba la prisión de Mandela; la segunda, las canteras de Pensilvania convertidas en refugios antiaéreos; y la tercera, cómo el Ministerio de Defensa de Estados Unidos había adquirido los derechos sobre las imágenes de los bombardeos de Kabul. Esta obra mostraba que la guerra no solo consiste en incendiar poblaciones, sino también en ahogar ciertas situaciones políticas que encarna cada imagen de la historia.

38 “Las imágenes de los hechos violentos dan cuenta de una situación paradójica. Dejan en evidencia, como ningún otro tipo de imágenes, los límites de la representación; esto quiere decir que dan muestra de la imposibilidad de hacer sentido sobre aquello que fuerza los márgenes de lo decible o mostrable. Sin embargo, su inapelable existencia exige buscar modos de hacer sentido con ellas y tratar de comprender los contextos con los que han sido producidas. Estas imágenes expresan al mismo tiempo la crisis de la representación y la exigencia de representar lo que parece irrepresentable. Ignorarlas es tan reprochable como reproducirlas de modo irreflexivo” (Ureña, 2017, p. 100).

39 “El doble carácter del arte, como autonomía y como hecho social, repercute constantemente sobre el campo de su autonomía. [...] Los antagonismos no resueltos de la realidad se reproducen en las obras de arte como problemas inmanentes a su forma. Eso, y no la trama de momentos objetivos, es lo que define la relación del arte con la sociedad. [...] El arte es y no es para sí; le falta autonomía sin aquello que le es

referencia específica al problema del *realismo*, al vínculo que une la práctica del reportaje con la asunción de la forma, y que en la fotografía parece evidenciarse cuando las imágenes asumen formas —elección de formatos, imágenes o montajes— que pocas veces tienen una elaboración detallada y un carácter impoluto.

Otra idea que es importante resaltar y que surgió en la década de los ochenta como fenómeno contemporáneo, tiene que ver con lo que Andreas Huyssen describe como “pretéritos presentes”,⁴⁰ que contrastan con los “futuros presentes”,⁴¹ tan acogidos en las primeras décadas del siglo XX. En particular, para el desarrollo de los “pretéritos presentes”, ha sido fundamental y trascendente el valor de la imagen, debido a que esta permite ver la historia a contracorriente gracias a la intervención de la memoria. De esta manera, pueden traerse al presente situaciones puntuales ocultas en el pasado, que solo sobreviven gracias al curso progresivo de la historia y que, a su vez, no están libres de ser evocadas en el futuro. En el mismo sentido se debe destacar que el desarrollo tecnológico ha potenciado la imagen. Efectivamente, en la actualidad, más de 80% de la información llega gracias a la percepción visual. De ahí que no sea coincidencia que se hable de “civilización de la imagen”, como lo indica Santos Zunzunegui (2010, p. 21), y que este sea el medio utilizado para revivir y mantener, en el presente, situaciones pretéritas de un individuo o de una comunidad.

Hasta ahora se ha destacado la presencia de la imagen en el relato histórico; pero en determinadas circunstancias, tanto su ausencia como su abyección o desprecio en el discurso tienen implicaciones dignas de resaltar. De hecho, para Pascal Quignard, “La ausencia de la imagen puede evidenciarse históricamente”; por ejemplo, en el mural *Medea meditando en la casa de los Dioscuros* (*La Medea de la casa dei Dioscuri*) que se halla en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, donde Medea —que significa meditar (*meditari*) o que pre-medita, que ve por adelantado o en sueños— se encuentra entre dos pulsiones: las fuerzas del cuerpo y las del alma, antes de decidir si mata a sus

heterogéneo [...]. La obra se encuentra emparentada con el mundo gracias al principio que la opone a este. [...] El arte es la antítesis social de la sociedad” (Adorno, 2004, pp. 16-20).

40 El concepto de “pretéritos presentes” abarca una forma de desplazamiento en la percepción del tiempo y de la vivencia, que solo se puede explicar desde la fenomenología y la historia (Huyssen, 2002, p. 13).

41 El concepto de “futuros presentes” surge de los trabajos de Reinhart Koselleck (1985), los cuales muestran cómo, al comienzo del siglo XX, existieron ciertos mitos apocalípticos como el del “hombre nuevo” en Europa, materializado a través de la purificación de la raza o de la clase, propios del nacionalismo y el estalinismo; y el paradigma americano de la modernización después de la Segunda Guerra Mundial (Huyssen, 2002, p. 13).

hijos Mérmoro y Feres, en represalia por la infidelidad de su esposo Tragos (2016, pp. 31-35). Esta imagen anticipa la escena que falta, remite a un suceso aún no representado, porque muestra el signo, la intención. En síntesis, esta pintura antigua no ilustra la acción que evoca, representa el momento que precede; de ahí la diferencia con los relatos históricos que narran los sucesos como si hubieran ocurrido.

Con respecto a las imágenes consideradas despreciables o abyectas, es necesario precisar que enfrentan el problema de la representación de quienes tienen una vida precaria o padecen una condición de miseria, y que suscitan sentimientos de malestar o indignación. Estas imágenes pueden generar sentimientos de repugnancia vinculados a la condición humana, por tratarse de seres sujetos a la descomposición y la muerte; de ahí el peligro de convertir en abyectos u objetos abominables, a grupos sociales o a individuos (Rivera, 2016).

En síntesis, la imagen constituye un instrumento que posee múltiples aristas para análisis de la historia, de ahí que tanto Benjamin como Didi-Huberman hayan resaltado su valor, en cuanto tiene la capacidad de resignificar eventos del pasado desde el presente, que se le reconozca como una dialéctica detenida de la historia a partir de un presente inmóvil y que permita el desarrollo de grandes metáforas que faciliten la exploración histórica. Al final, todo parece converger en la idea de “mirar la historia a contrapelo”, que como estrategia de contrainformación permite expresar y develar situaciones nunca antes observadas en el relato histórico tradicional.

La imagen dialéctica: el sentido

En la trayectoria intelectual de Walter Benjamin siempre estuvo presente su preocupación por el tiempo y la historia, sin dejarse permear por la impronta ortodoxa del mesianismo, pero sí evolucionando hacia una relación heterodoxa con él. En ese recorrido, Benjamin alcanza una concepción propia de la temporalidad histórica,⁴² que

42 “[L]a estricta concepción del tiempo histórico reposa enteramente sobre la imagen de la redención” (Lotze, citado en Benjamin, 2005, p. 773). Para Benjamin, “la *exigencia objetiva* de *redención* [está] alojada en la imagen. Antes que nada, la propia noción de ‘ahora de la cognoscibilidad’ o ‘instante de la cognoscibilidad’, que remite el ámbito de la imagen al ámbito del *ahora*, de la *chance* y del recuerdo que como imagen relampaguea en el instante de peligro: contra la progresión continua hacia el ideal inalcanzable del neokantismo, la interrupción instantánea en la imagen de la memoria. Así se delimitan los contornos del contrapunto entre tiempo homogéneo y vacío del progreso, y el tiempo-ahora pleno de la

culmina con la idea de la *imagen dialéctica*,⁴³ que le permite develar su interés por la concepción sobre el pasado y la historia como dimensiones no cerradas, además de profundizar acerca de las experiencias del tiempo que buscan indagar en el pasado mediante el trabajo de la memoria.

En realidad, el concepto de *imagen dialéctica* benjaminiano surgió en la medida que se construía el *Proyecto sobre los Pasajes* de París (Buck-Morss, 1989, p. 50), como un método o un modelo de conocimiento,⁴⁴ y para este efecto, se apoyó en la obra *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, a propósito de la traducción que realizaba en compañía de Franz Hessel hacia 1932, y que particularmente mostraba cómo diferentes tiempos pueden encontrarse y reunirse en una imagen-recuerdo, porque con el poder redentor del recuerdo, él re-creaba el mundo y el tiempo pasado en sus obras, según se puede observar en el famoso pasaje en el que Proust hace referencia a cómo una magdalena (galleta de repostería) mojada en té le permite mostrar la percepción que tiene de una realidad que solo adquiere sentido mediante una experiencia sensorial; en otras palabras, alude a la memoria involuntaria y a cómo ella permite un acercamiento con sucesos del pasado, según se evidencia en el primer tomo de su obra, *Por el camino de Swann*, y versa así:

En el mismo instante en que ese sorbo de té mezclado con sabor a pastel tocó mi paladar... el recuerdo se hizo presente... Era el mismo sabor de aquella magdalena que mi tía me daba los sábados por la mañana. Tan pronto como reconocí los sabores de aquella magdalena... apareció la casa gris y su fachada, y con la casa la ciudad, la plaza a la que se me enviaba antes del mediodía, las calles... (Proust, 1998, p. 34).

En síntesis, Proust estableció un estrecho vínculo entre vida y recuerdo, que fue utilizado por Benjamin en sus tesis *Sobre el concepto de historia*, para mostrar cómo la construcción de la historia es producto de la memoria. Esa estrategia, conocida como *dialéctica*, corresponde en su significado original

imagen del recuerdo. Y aquí aparece nuevamente la marca de la exigencia objetiva de redención cuando Benjamin plantea el sentido mesiánico de la citabilidad del pasado, que señala su pertenencia a un tiempo pleno, el 'índice secreto' que lo remite a la redención" (Abadí, 2014, p. 498).

43 "[L]a misión de lo que Benjamin llama 'imagen dialéctica': detener una imagen del pasado en su fuga y hacer aparecer el tiempo detenido en ella" (Vargas, 2012, p. 87).

44 "Benjamin consideró el modelo cognitivo de la imagen dialéctica como su contribución, si cabe decirlo, genuina, a la teoría del conocimiento" (Ansgar Hillach, citado por Optiz y Wizisla, 2014, p. 645).

[...] a ese arte de dialogar mediante argumentos que conduce a una elaboración detallada, a un perfeccionamiento mutuo y finalmente a un esclarecimiento y valoración de diferentes posiciones. Se trata de una conclusión siempre provisoria, ya por el hecho de que, en función de la verdad a alcanzar, siempre es posible obtener otros puntos de vista (Ansgar Hillach, citado por Optiz y Wizisla, 2014, p. 643).

En el mismo sentido y frente a lo que sería el transcurrir de un tiempo vacío sobre cuyo trazo se edificaría la historia, Benjamin plantea una manera diferente de construir la historia y es a través de las imágenes, donde el pasado confluye, en determinado momento, con el presente, y se inserta como una “constelación”⁴⁵ en este, lo que facilita la lectura de un evento que hace parte de la historia. En otras palabras y mostrándose en contra de la linealidad del tiempo y el progreso, Benjamin exhibe el carácter discontinuo de la historia y su potencial efímero. En verdad, es la discontinuidad la que permite traer el pasado al presente y, por otro lado, que se generen las *constelaciones*,⁴⁶ reconocidas por el autor como imágenes dialécticas, porque la imagen no es más que la convergencia entre lo que ha sido con el ahora, a manera de relámpago en una constelación. En consecuencia, la imagen correspondería a la dialéctica en reposo o en suspenso.⁴⁷

Algunos autores, como Ansgar Hillach, han cuestionado la conjunción entre las palabras “imagen” y “dialéctica”, porque en el sentido más estricto implican una contradicción, puesto que imagen remite a una figura en la que el tiempo se detuvo, mientras que la dialéctica alude a un despliegue en el tiempo.⁴⁸ La convergencia de estos dos términos parecería no existir y esta sería la explicación a la refractariedad que tiene la imagen dialéctica a toda forma de síntesis. Por otro lado, también se debe tener en cuenta que la idea de imagen dialéctica benjaminiana tiene carácter lingüístico y, de

45 “Es el tiempo el que confluye en las imágenes dialécticas el que, en su agitación, en su tensado encuentro con otros tiempos, produce el movimiento y la configuración o, para decirlo como Benjamin, la ‘constelación’ que las hará legibles” (Vargas, 2012, p. 97).

46 “Benjamin consideraba que estas constelaciones histórico-filosóficas podrían ser representadas por una imagen más que por una argumentación dialéctica” (Buck-Morss, 1989, p. 84).

47 “La ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, la dialéctica en suspenso” (Ansgar Hillach, citado por Optiz y Wizisla, 2014, p. 671).

48 “Entre los términos ‘imagen’ y ‘dialéctica’, tomados en sentido estricto hay una cierta contradicción. Hillach señala que, por un lado, una imagen es ‘una figura (Gestalt) en la que el tiempo que tuvo participación en su formación, se ha detenido. Ello vale también para las imágenes de la realidad exterior. Como resultado de un proceso, no importa de qué índole, la imagen adquiere una cierta consistencia, que no puede ser volcada de nuevo —en tanto forma sintagmática— en el flujo del tiempo, que todo lo modifica, o en la actividad humana, sin que, al mismo tiempo, la imagen, en tanto esta imagen, se disuelva (auflösen)” (Vargas, 2012, p. 96).

hecho, se indica que el lugar donde reside es en el lenguaje, según lo afirma Sigrid Weigel (1999, pp. 11-12). Para ella, las imágenes se leen y se hacen “visibles” solo cuando son legibles y ese instante se logra, según Benjamin, cuando hacen parte del “índice histórico de las imágenes”, que no solo hace referencia al tiempo del que hacen parte, sino al tiempo en el que adquieren su legibilidad. En consecuencia, esos tiempos que convergen en las imágenes dialécticas, al confundirse con otros tiempos a manera de “constelación”, permiten su legibilidad. De igual manera, el encuentro entre esos tiempos para Benjamin ocurre como un choque del “impulso rejuvenecedor” de la memoria o como un instante en que se hace cognoscible la historia.

Para una mejor comprensión de la imagen dialéctica resulta imprescindible considerar la idea del *Jetztzeit*⁴⁹ en Benjamin, que no es más que un modelo de tiempo mesiánico, el del tiempo-ahora, que como estructura temporal permite llegar a un conocimiento del presente mediante el rescate y la renovación de fuerzas revolucionarias que vienen del pasado. Ese conocimiento histórico adquirido tiene forma de dialéctica en suspenso y posee un importante carácter transformador, al situarse en el encuentro entre tiempos, y se encuentra condensado en una imagen que es más íntima, porque integra lo que ha sido desde adentro y de esta forma genera algo nuevo.

La idea benjaminiana de remitirse al pasado e investigarlo aparece en el texto conocido como *Desenterrar y recordar (Ausgraben und Erinnern)* y remite al concepto del *tiempo-ahora*, en la que el presente es conocido gracias a la recuperación y la reactivación de fuerzas del pasado, y constituye una estrategia metodológica que ayuda a percibir mejor la historia, la memoria y la forma como se accede al pasado⁵⁰ (Vargas, 2012, pp. 102-103).

49 “El *Jetztzeit* es ese instante en el que el trabajo de la memoria puede hacerle contrapeso al presente y se produce entonces un encuentro entre presente y pasado que produce conocimiento histórico condensado en una imagen: la dialéctica al reposar forma una imagen” (Vargas, 2012, p. 102).

50 “Quien se dispone a acercarse a su propio pasado enterrado debe comportarse como un hombre que excava. Sobre todo, no debe temer volver una y otra vez hacia uno y el mismo estado de cosas, esparcirlos como uno esparce la tierra, revolverlos, como uno revuelve la tierra. Pues los ‘estados de cosas’ no son más que capas, que sólo entregan aquello por lo que vale la pena la excavación a la investigación más cuidadosa. [...] Y es sabido que en las excavaciones es conveniente proceder de acuerdo con planes. Pero también es igualmente imprescindible la espátula cuidadosa, tanteando en el suelo oscuro. Y se engaña acerca de lo mejor aquél que solo hace inventario de lo hallado y no puede indicar en el suelo actual el lugar y la posición en que se encontró lo viejo. Del mismo modo, los recuerdos verdaderos deben no tanto informar como indicar el lugar exacto en el que el investigador se

Teniendo en cuenta los enunciados anteriores, es posible indicar que, para Benjamin, la *historia* corresponde a un tiempo abierto, donde la historia no es asunto del pasado, sino del presente; el pasado afecta al presente, se adhiere y convive con este; aún más, el pasado no “ha pasado”, es un tiempo activo, no distante y cerrado. En síntesis, para Benjamin, el pasado “es aquí y ahora”; y contrasta con la idea tradicional del historicismo,⁵¹ que plantea “una imagen —eterna— del pasado” (Benjamin, 2010, p. 30).

La noción benjaminiana de tiempo abierto y presente implica que la tarea de la historia debe ser inminente y necesaria ante el riesgo de perderse en el olvido; además, conduce a que no tenga solo relación con el conocimiento, sino que también suscite una acción que derive más en política que en historia. En consecuencia, no se trata de una epistemología de la historia, de una actividad teórica y pasiva, sino de una práctica que implica un movimiento político con repercusiones de índole social. Ante esta circunstancia, el arte constituye una alternativa que promueve el desarrollo de la historia, al intervenir no solo en su construcción, sino también desde el punto de vista crítico, mediante las imágenes dialécticas que permiten elucidar situaciones del pasado desde el presente, a través de la captura del tiempo que encarna la imagen. En consecuencia, es la concepción abierta de la historia la que permite que se interroge a sí misma y que surjan, incluso en el arte, nuevas apreciaciones.

También es importante destacar que el sentido de la historia promovido por Benjamin muestra, en un solo escenario, que la historia está viva, que el pasado puede ser material y tangible; por ello, él busca la historia no contada, aquella que ensombrece a los vencidos y destaca a los olvidados. En consecuencia, la historia está llena de sombras y por ello hay que “pasarle cepillo a contrapelo”, no como un acto de curiosidad o simplemente epistemológico, sino más bien como un asunto ético (porque alude a una responsabilidad) y político (porque es necesario para actuar). En estas circunstancias, hacer historia constituye una labor del presente y, por lo tanto, es hacer

apoderó de ellos. En estricto sentido épico y rapsódico, un verdadero recuerdo debe poder dar por este motivo al mismo tiempo una imagen de aquel que recuerda, igual que un buen arqueólogo debe presentar un informe no sólo de los estratos de los que provienen los objetos encontrados, sino, sobre todo, de aquellos que tuvieron que ser atravesados antes” (Gerschom Scholem, citado en Vargas, 2012, p. 103).

51 Para Benjamin, “El historicismo se contenta con ir estableciendo un nexo causal entre momentos diferentes de la historia. Mas ningún hecho es, en cuanto causa, ya por eso histórico. Se ha convertido en tal, póstumamente, con empleo de datos que pudieran hallarse separados de él por milenios (Benjamin, 2008, p. 318).

política; es decir, es actuar sobre el pasado para promover una transformación o un cambio (Hernández-Navarro, 2012, p. 50).

Con respecto a la posibilidad de cambiar el pasado, Horkheimer y Benjamin han expresado posturas diferentes: el primero argumenta que la historia puede hacer justicia con las víctimas solo en el terreno de lo simbólico, puesto que el pasado es inmodificable, mientras que el segundo concibe la historia como una recordación o rememoración (*Eingedenken*),⁵² como una estrategia que trae el pasado al presente y lo activa. De esta manera, el recuerdo, en sentido teológico, tendría un papel redentor, debido a que “la rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo conclusivo y de lo conclusivo (el dolor) algo inconclusivo”. El sentido de la redención aquí implica un cambio en el pasado, no orientado a “resucitar a las víctimas sino a dar sentido a su muerte” (Hernández-Navarro, 2012, p. 52). El hecho de que, para Benjamin, la rememoración haga efectivo el recuerdo al hacerlo resurgir, establece un paralelo en cuanto al significado con la memoria involuntaria de Proust, como esa memoria que trae y revive imágenes de un pasado dormido, mediante sueños y posibilidades. En efecto, para Benjamin, la historia encarna muchas posibilidades inconclusas, diversos sueños incumplidos que esperan que se realicen mediante el despertar (Hernández-Navarro, 2012, p. 53).

La historia y los tipos de memoria

En el debate filosófico contemporáneo tienen especial relevancia las ideas de *historia* y *memoria* y, para este efecto, se considera pertinente acudir a esos conceptos planteados por Michel Foucault y Paul Ricoeur.⁵³ En *La arqueología del saber*, Foucault exhibe una postura crítica respecto a la historia de las ideas, descrita tradicionalmente como accesoria y marginal, además de lineal y continua. Esta obra indaga sobre las herramientas teóricas que permiten pensar una historiografía que destaque los instantes de quiebre y de transformación; que supere las continuidades, los grandes escenarios y

52 Para Reyes Mate, “recordación” tendría, en sentido popular, un significado orientado hacia un despertar, a caer en la cuenta (2006, p. 237).

53 Los estudios modernos sobre la memoria han tenido como pilares, en sus teorías, autores como Maurice Halbwachs, Pierre Nora y Michel Foucault; pero también han intervenido Marcel Proust, Henri-Louis Bergson, Sigmund Freud, Sigmund Kracauer, Walter Benjamin y Theodor Adorno, según lo refieren Radstone y Schwarz en la antología *Memory: Histories, theories, debates* (2010).

las verdades ahistóricas. Su propuesta va más allá de reconstruir el pasado al reescribirlo, mediante formas descriptivas como la novedad, la comparación, la transformación y la contradicción; además de enfatizar en la discontinuidad como el instrumento que valide su tesis sobre la historia (2010, pp. 11-15).

Por su parte, Ricoeur enfatiza que la historia corresponde al *pasado en sí*, desde una posición ontológica con perfil crítico-realista, en la que afirma que, mediante la prueba documental, el historiador se ve sometido “a lo que un día fue”, manteniendo de esta manera una deuda perenne, puesto que el pasado es inagotable (1996, p. 837).

En el mismo sentido, resulta pertinente abordar la idea de *tranhistoria*, como “esa historia que insiste, persiste y revive. Historia que conecta”, debido a que es una “repetición e insistencia”, o “a ese regreso de la historia que convierte la historia en transhistoria” (Romero, 2014, p. 49), y que se diferencia del concepto de *metahistoria*, porque se trata de un “saber relacionado con la historia y que la trasciende, pudiendo ser una explicación, un fundamento o una motivación de la misma” (Enciclopedia Universal, 2012), y que, para Hayden White, permite interrogarse sobre cómo se escribe la historia y estudiar los diversos análisis que tuvieron en cuenta los historiadores para escribirla.⁵⁴ De hecho, para él la escritura de la historia es literaria⁵⁵ y contrasta con la apreciación de Benjamin, sugerida por Weigel (1999, p. 12), en donde la historia no son historias, sino imágenes,⁵⁶ y en este sentido es que tiene una relación directa con la memoria, porque “la función de la memoria consiste en proteger las impresiones, pues

54 Hayden White, con el concepto de *metahistoria*, “busca poner en claro las formas representativas de la reflexión histórica propias del siglo XIX. White descubre las estructuras profundas para la explicación y comprensión del lenguaje poético que subyace en los diferentes discursos históricos, así como en las formas de articulación por estilos historiográficos que ejemplifican cada uno de los estilos de narración o relatos del pasado” (Soto, 2012, p. 109).

55 Para White, “en todo acto de escritura existe un momento previo, precrítico y casi siempre inconsciente (metahistórico), de carácter poético y lingüístico, a partir del cual se prefigura un discurso, sea científico, humanístico, artístico o literario, el cual está detrás de las explicaciones formales y conscientes que se pueden emplear para producir el “efecto explicatorio” del discurso que se cuenta, como son la explicación por argumentación, explicación por la trama y explicación por implicación ideológica”. Esto le permite a White establecer una estrecha relación entre el modo en que se prevee el campo histórico y las diversas estrategias adoptadas por el historiador para generar una explicación: “El historiador tenderá a elegir uno u otro de los diferentes modos de explicación, en el nivel de argumento, trama o implicación ideológica, en respuesta a los imperativos del tropo que informa el protocolo lingüístico que ha utilizado para prefigurar el campo de ocurrencia histórica elegido por él para su investigación” (White, 1992, p. 405).

56 “Lo específico de la configuración benjaminiana se halla, más bien, justamente en este pensar en imágenes, en la referencia a esas figuras en la que se presenta la realidad y se forja una tradición de imágenes de la historia” (Weigel, 1999, p. 12).

el recuerdo tiende a su deterioro. La memoria es en lo esencial conservadora, mientras el recuerdo es destructivo” (Reik, citado en W. Benjamin, 2013, p. 132).

En la perspectiva descrita se considera necesario definir lo que para Maurice Halbwachs corresponde a la *memoria integral* y que reúne la memoria individual, la colectiva y la histórica (citado en Ricoeur, 2010, p. 515). Ricoeur, al referirse a la *memoria individual*, tiene en cuenta las teorías de Agustín de Hipona, que hacen referencia a su carácter propio o privado, y que integra tres aspectos: el primero, la considera como una posesión personal; el segundo, muestra el vínculo con la conciencia del pasado y garantiza la continuidad temporal del individuo;⁵⁷ y el tercero, en el que la memoria se adhiere al sentido de la orientación que tiene el tiempo.⁵⁸

En cuanto a la *memoria colectiva*, Ricoeur se apoya en Halbwachs para plantear que la memoria tiene una relación directa con un grupo o sociedad, y con una serie de nociones que dominan sobre otras, como personas, lugares, palabras y formas de lenguaje; en resumen, con la vida material y moral de las sociedades a las que pertenecemos. Este punto de vista de alguna manera invalida la memoria individual (2010, p. 158). Al respecto, Halbwachs manifiesta que la memoria individual es un punto de vista de la colectiva; y que esta cambia según el lugar que ocupa y según las relaciones que tienen con otros medios, porque los individuos, en cuanto miembros de grupos, son los que se acuerdan. De esta manera, se establece una interrelación entre la memoria individual y la colectiva (Halbwachs, citado por Ricoeur, 2010, p. 162).

Gracias a los conceptos historiográficos e ideológicos descritos por Pierre Nora (1984), es posible definir la *memoria histórica* como el esfuerzo consciente que realizan los grupos humanos por encontrarse con el pasado, sea este real o imaginario. Según Pierre Nora, los lugares de la memoria son aquellos que se adquieren mediante vivencias y no corresponden a ámbitos de la historia, ya que estos últimos remiten a un proceso de culturización. En consecuencia, la memoria viva alude a la continuidad,

57 “La memoria garantiza la continuidad temporal de la persona [...], esa continuidad me permite remontarme sin ruptura del presente vivido hasta los acontecimientos más lejanos de mi infancia. Por un lado, los recuerdos se distribuyen y organizan en niveles de sentido, en archipiélagos, eventualmente separados por precipicios; por otro la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer, de remontar el tiempo, sin que nada prohíba, en principio, proseguir, sin solución de continuidad, este movimiento” (Ricoeur, 2003, p. 129).

58 “[...] orientación de doble sentido, del pasado hacia el futuro, por impulso hacia atrás en cierto modo, según la flecha del tiempo del cambio, y también del futuro hacia el pasado, según el movimiento inverso de tránsito de la espera hacia el recuerdo, a través del presente vivo” (Ricoeur, 2003, p. 129).

mientras que la historia es discontinua, porque se construye mediante periodizaciones propias del conocimiento histórico. Frente a esta conceptualización, Ricoeur —apoyado en Halbwachs y Nora— reelabora el concepto de *memoria* y se ubica a favor de ella como matriz de la historia, ya que se encarga de analizar la problemática que exhibe la relación representativa del presente con el pasado (2003, pp. 515-516); pero además puntualiza que “la historia puede ampliar, completar, corregir, incluso refutar el testimonio de la memoria sobre el pasado; pero no puede abolirlo” (2003, p. 648).

Por último, es pertinente tener en cuenta que la *memoria colectiva* también se reconoce como *memoria cultural*. Justamente, cuando un relato histórico-social entra en peligro de extinción, su rescate se hace a través de la memoria cultural, bien sea mediante producciones literarias o artísticas. En consecuencia, la memoria cultural se alimenta de los relatos conservados por testigos, aquellos que igualmente se van desdibujando a través del tiempo; de ahí la importancia de este tipo de memoria no solo en el rescate, sino también en su transmisión a otras generaciones. Esta última acción se conoce como *posmemoria*.

Posmemoria y olvido

La “memoria” —como término analítico amplio— y los “estudios de la memoria” —como área de investigación— han crecido exponencialmente en las últimas tres décadas, en gran parte alimentados por los episodios generados a partir del Holocausto —*Shoah*— durante la Segunda Guerra Mundial, y por el trabajo de —o acerca de— lo que se ha llegado a conocer como la “generación *after*”, o segunda progenie. Esta generación ha estado constituida por escritores y artistas que han publicado y expuesto una particular relación con el pasado evocado y analizado, más allá de lo referido y heredado de los padres. Algo que ha llegado a verse como un síndrome tardío y designado como “memoria ausente” (Fine, 1988), “memoria heredada”, “memoria tardía”, “memoria protésica” (Lury y Landsberg, 1998), “agujero de la memoria” (Raczymow, 1994), “memoria de las cenizas” (Fresco, 1984), “testigo vicario” (Zeitlin, 1998), “historia recibida” (Young, 1997) y “posmemoria” (Hirsch, 2012, p. 17). Estos términos revelan muchos supuestos controvertidos: tanto víctimas como perpetradores y descendientes de los sobrevivientes de estos eventos traumáticos masivos se vinculan

profundamente con recuerdos de generaciones del pasado mediante la memoria de conexión,⁵⁹ y en circunstancias extremas, pueden transmitirse a quienes no vivieron esos acontecimientos. Al mismo tiempo, la memoria recibida está separada del recuerdo de testigos y participantes de la época, pero puede generar acciones que eviten el olvido de los sucesos y los preserve en la memoria.

El término “posmemoria” describe el vínculo establecido entre una segunda generación y las experiencias fuertes y a menudo traumáticas que ocurrieron antes de su nacimiento, pero que les fueron transmitidas tan profundamente como para parecer memorias propias. Este concepto no debe rotularse como un método o movimiento; más bien, es una estructura de transmisión inter o transgeneracional sobre ciertos conocimientos o experiencias relacionados con el trauma de una población. En sí, es la consecuencia de un recuerdo extraído de una generación. Inicialmente, este concepto estuvo focalizado en la *Shoah*, pero en la actualidad se han incluido otros acontecimientos mundiales, presentados a la sociedad a través de técnicas artísticas que involucran desde la fotografía hasta los estudios visuales, como medios de transmisión transgeneracional del trauma. Este tipo de estrategias permiten identificar símbolos o imágenes que potencialmente movilizan el trabajo de la posmemoria; además, permiten examinar el papel de la sociedad como un espacio de transmisión, donde actúa el idioma del recuerdo.

Marianne Hirsch propone el término “posmemoria” con cierta reserva,⁶⁰ pero decididamente establece que la imagen, y particularmente la fotografía, es el medio que vincula la memoria y la posmemoria; de ahí que los estudios visuales y, en general, el

59 “Una forma híbrida de memoria que se distingue de la memoria personal por la distancia generacional y de la historia, por una profunda conexión personal” (Hirsch, 2012, p. 17). Además, “Andrew Hoskins utilizó la noción de *memoria conectiva* en relación al “giro conectivo” que ha sufrido la memoria en la era digital” (citado en Hirsch, 2012, p. 43).

60 “Propongo el término posmemoria con cierta vacilación, consciente de que el prefijo ‘pos’ podría implicar que estamos más allá de la memoria y, por lo tanto, quizás, como teme Pierre Nora, puramente en la historia. La lectura de la memoria, desde mi perspectiva, ciertamente no nos ha llevado más allá de la memoria, sino que está separada de la memoria por la distancia generacional y de la historia, por una conexión personal profunda. La posmemoria se debe reflejar de nuevo en la memoria, revelándola como igualmente construida, igualmente mediada por el proceso de narración e imaginación. Prefiero posmemoria a la ‘memoria ausente’ de Nadine Fresco, también derivada de su esclarecedor trabajo con niños sobrevivientes. La memoria no es ni ausente ni evacuada: está tan llena y vacía como la memoria misma. La fotografía es precisamente el medio que conecta la memoria y la posmemoria” (Hirsch, 1993, pp. 8-9).

arte, proporcionen las herramientas para que los sucesos históricos sean reconsiderados y restaurados antes de ser eliminados por el olvido del archivo histórico.

Es importante precisar que la posmemoria se distingue de la memoria porque remite a un mecanismo de transferencia del pasado al presente, aunque se puede decir que tiene importantes vínculos con la memoria, porque encarna aspectos afectivos. Hirsch resalta que se trata de las vivencias relacionadas con un evento violento, en tanto que recuerdo traumático, las cuales dejan una marca indeleble —como el síndrome de estrés postraumático— que puede transmitirse entre generaciones y que permite configurar la posmemoria (2012, p. 20).

El arte contemporáneo se ha valido de la memoria para rescatar eventos o situaciones que, por su relación con la violencia y como mecanismo humano de defensa, hacen parte del olvido. Por este motivo, han surgido estrategias de “memorialización”, que pueden ser básicamente literarias y artísticas, y que permiten traer acontecimientos del pasado al presente para ser resignificados y así dejar un nuevo registro en la memoria, porque, como lo indica Freud y lo cita Huyssen, “la memoria no es más que una forma de olvido y el olvido no es más que una forma de memoria oculta” (Huyssen, 2002, p. 23).

Con respecto al olvido, Paul Ricoeur también destaca la relación de este con el perdón, porque individualmente el problema del olvido remite al enigma de la memoria y la fidelidad del pasado, mientras que las inquietudes sobre el perdón hacen referencia a la culpa y a la reconciliación con el pasado. Por otro lado, perdón y olvido en conjunto se mezclan en un lugar conocido como *horizonte*, donde coinciden tanto “la memoria apaciguada como el olvido feliz”. En consecuencia, el amplio problema del olvido parece depender de la pacificación de la memoria en lo que al perdón se refiere, por ser este el último escaño que tiene el olvido (2003, p. 539).

Por último, es importante reconocer que existen dos formas de olvido profundo: la primera es aquella que

[...] anula o borra las huellas, los registros y que, en consecuencia, es irreversible. Estas señales pueden haber sido escritas (documentales), cerebrales o psíquicas (impresiones); la segunda corresponde al “olvido de reserva”, que subyace al recuerdo como su faceta positiva, de ahí que sea reversible (Ricoeur, 2003, p. 542).

Videoinstalación: arte, historia y concepto

El origen de la *instalación* como modalidad artística puede ser rastreado a partir de los dípticos y trípticos creados para recintos religiosos durante el Renacimiento y que durante el siglo XVIII fueron exhibidos en los museos de Occidente, como una forma diferente de representar, de mostrar la realidad. Este tipo de obras constituían, en tanto que producciones artísticas, algo que se salía del patrón que la burguesía europea consideraba como arte de calidad y que tradicionalmente concordaba con sus cualidades técnicas. En realidad, los dípticos y trípticos exhibidos en lugares públicos tienen aspectos que coinciden en su forma de presentación con lo que es actualmente el video, ya que muchas veces son exhibidos como paneles (Alemán, 2011, p. 48).

Como precursor de la instalación puede ser citado el *arte minimal* de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, en el cual tanto el objeto como el espacio en que se representa tenían su máxima expresión. De hecho, el artista minimalista Dan Flavin fue quien acuñó en 1964 el término “instalación”, cuando exhibió una obra con neones en la que hacía uso consciente del espacio (Pérez, 1991, p. 51); pero la definición más precisa de instalación es de Juan Acha, quien le otorga importancia al objeto y al espacio en el que interactúa:

[...] las instalaciones, denominadas espacios alternos en México, consisten en estructuraciones de espacios transitables mediante objetos heteróclitos (extraños), ya sean confeccionados expresamente o los existentes en la vida diaria. Ellas tienen por fin, una idea o mejor: alegorizarla. En lugar de imágenes en un plano, el artista utiliza aquí objetos en espacio real (1989, p. 32).

Por otro lado y con el surgimiento del video en 1963, con los trabajos artísticos de Nam June Paik (1932-2006) y Wolf Vostell (1932-1998), se lograron introducir registros visuales como producción artística contemporánea con gran éxito en los años sesenta y setenta del siglo XX, al sacar la imagen del marco televisivo,⁶¹ con obras de

61 Como ejemplo: “Nam June Paik en una pieza titulada Zenith (TV-Looking Glass) (1976) reconfigura un set de televisión sustituyendo su tubo de imagen por una cámara de video que podía ser vista a través de la pantalla del televisor. El lente de la cámara fue enfocado a través de una ventana situada detrás del set televisivo; al mirar a través de la pantalla se podía observar, mediante la cámara de video, el mundo exterior. Así, Paik convertía el objeto material de la televisión en una metáfora referida al procedimiento de reproducción mediático que ofrece una visión del mundo muy limitada y específica. A través de esta

Paik como: *V-Yramid* (1982), *TV fish* (1986) y *Dadaikseon* (1988), y de Vostell como: *6 TV Dé-coll/age* (1963). De hecho, fue a partir de la segunda mitad del siglo XX que técnicas artísticas como la pintura y la escultura dejaron de englobar gran parte de las expresiones en el terreno del arte y aparecieron modalidades que no se limitaban al terreno de la plástica y que incursionaban en la experimentalidad como el video, la instalación, los *performances* y los *happenings* (Montecinos, 2010). Posteriormente, ha sido la tecnología digital quien ha desplazado, por ejemplo, las piezas en video monocanal y ha permitido ampliar el horizonte, llegando incluso a competir con nuevas formas digitales como el net.art, los *streaming media*, la animación digital y los CD interactivos (Montecinos, 2010).

En el mismo sentido, cuando se integra la instalación con el videoarte, se configura la *videoinstalación* como modalidad artística y se le considera como una aplicación a la escultura, de la misma forma que el *collage* lo es para la pintura. Se trata de la “multiplicación y el traslado del espacio en el cual se mueve la imagen electrónica” (Alemán, 2011).⁶²

Al intervenir la imagen electrónica en el video, se asume que es ella quien esculpe el espacio, la que le da forma y contenido a la escultura, y no actúa como un elemento decorativo. También la videoinstalación implica una disposición diferente del espectador frente a la imagen que se encuentra distribuida o multiplicada en el espacio (Alemán, 2011, p. 54).

Cuando se trata de instalaciones en circuito cerrado, la cámara y el monitor se ubican en lugares estratégicos y generan un desfase temporal o *time delay*, debido a que condicionan al espectador y le retornan el eco de la imagen en espacio y tiempo diferentes al momento y al entorno en el que fue registrado. Esto produce la sensación de un tiempo continuo e indefinido, donde pasado y presente se perciben como simultáneos. Este tipo de instalaciones han sido producidas en Estados Unidos por artistas de la talla de Ira Schneider, Dan Graham, Peter Campus y Bruce Nauman, y en

estrategia, el artista también cuestionaba la noción de una televisión que brinda, en encuadres cuidadosamente delineados, una ventana al mundo hábilmente manipulada” (Montecinos, 2011).

⁶² La imagen electrónica se construye mediante dos movimientos: el primero tiene relación con su elaboración y corresponde a una imagen lumínica, que produce luz y que no constituye un reflejo; y el segundo movimiento tiene relación con la dinamización de la imagen siempre bajo un orden cronológico (Alemán, 2011, p. 54).

ellas destacan el papel protagónico del observador, a tal punto que se insiste en que sin espectador no existe la obra (Alemán, 2011, p. 53).

Otro aspecto digno de mencionar es que la videoinstalación, como modalidad emergente en el arte en los años sesenta y setenta del siglo XX, tuvo desde sus inicios connotaciones políticas y de protesta social, que en los años ochenta y noventa evolucionaron a tener un carácter más irónico y de cuestionamiento de las realidades sociales que pretendía develar el artista (Alemán, 2011, p. 52).

Es importante destacar que, en el terreno del arte, “las videoinstalaciones ocupan un lugar fronterizo entre el arte objetual y el conceptual, entre la escultura y el performance” (Alemán, 2011, p. 53). En realidad, las videoinstalaciones integran las imágenes con el lenguaje verbal, es decir, entre lo que es la escenografía y la narrativa.

Por otro lado, las imágenes que aparecen en los videos se tornan en esculturas y permiten que en las videoinstalaciones se le adhieran estructuras materiales presentes en el espacio circundante de innumerables formas (Alemán, 2011, p. 53).

De igual manera, las videoinstalaciones generan un sistema de comunicación entre el espectador y la imagen electrónica, entre la audiencia y el monitor, lo que en consecuencia permite tanto la contemplación como la percepción de los elementos que habitan en el espacio de la exhibición. De esta forma

[...] el video artista conjuga la experiencia de la realidad con la ficción ilusoria de su propia experiencia y en cada obra se ponen imágenes-metáforas que el autor cuestiona y expone al espectador, renovando permanentemente su visión (Alemán, 2011, p. 60).

Otro punto que se debe destacar en las videoinstalaciones y que tiene relación directa con el espectador, es su componente emocional, vinculado con el formato conceptual de la secuencia o el recorrido que tiene la producción artística. De hecho, el espectador se ve involucrado porque las transmisiones en los pares de monitores no guardan una sincronía perfecta, lo que le permite al observador captar instantes puntuales diferentes, marcas topográficas de espacio y tiempo. También puede ocurrir que la misma imagen se reflejada en pantallas de manera diferente, en *close-up* o a distancia. Esta estrategia, como “ardid conceptual, involucra perceptualmente al observador, creando una sinergia entre el análisis racional de la experiencia visual y el compromiso emocional con el tema” (Montecinos, 2011).

En síntesis, las videoinstalaciones son obras que “explotan con fines artísticos el carácter de artefacto que posee el soporte, implementándolo escultóricamente o arquitectónicamente”. En otras palabras, se le otorga relevancia al espacio en el que se exhibe la especificidad temporal que posee el video (Montecinos, 2011). En realidad, este tipo de producciones exhiben particularidades muy definidas entre las que se destacan: primero, su forma de presentación, a través de paneles o imágenes reflejadas sobre superficies que involucran el espacio mediante monitores; segundo, las connotaciones emocionales que tiene sobre el espectador, a partir de la asincronía espacio-temporal que generan las imágenes; tercero, sus implicaciones políticas y de crítica social; y, por último, al tratarse de un sistema de comunicación, permite tanto la contemplación como la percepción del espacio por el espectador.

¿Artista historiador?

Los planteamientos de Walter Benjamin *Sobre el concepto de historia* constituyen un terreno expresivo fértil para los artistas contemporáneos, cuando se trata de materializar el pasado, según lo manifiesta Miguel A. Hernández Navarro (2012); de ahí que resulte interesante evaluar el modo de actuar de estos artistas, en particular, cuando desarrollan discursos estéticos que se corresponderían con los de los historiadores. De hecho, autores como Michel de Certeau han planteado cómo “el gesto que traslada ‘ideas’ a *lugares* es precisamente un gesto de historiador” (2010, p. 67), y por este motivo, muchas de las propuestas que tienen relación con la historia se ven objetivizadas mediante expresiones artísticas que involucran no solo aspectos formales de carácter visual, sino también acústicos y espaciales.

Para un adecuado discernimiento del tema conviene definir, en primer lugar, el trabajo del historiador en el campo de las ciencias sociales, debido a que se especializa en estudiar, investigar, analizar, interpretar y documentar el pasado, y se dedica generalmente a períodos o a aspectos precisos de la historia.

Entre sus características fundamentales se pueden mencionar tanto la objetividad como la imparcialidad, prescindiendo de opiniones personales. En segundo lugar, es importante describir las funciones del historiador y entre ellas se pueden destacar: la realización de investigaciones que le permitan no solo identificar, sino también analizar

e interpretar sucesos del pasado, mediante la recopilación de registros escritos, visuales o acústicos, que sean verídicos y confiables. También orientará la perspectiva de su investigación a un período y un campo específico (social, económico, político, artístico estudio, además de publicar los resultados del proceso investigativo (Neuvoo, 2017).

Por otro lado, resulta pertinente establecer, como discurso (hecho de lenguaje), la verdadera diferencia entre la *historia*, la *narración* y el *relato*. Cuando se habla aquí de historia se hace referencia a los contenidos, al grupo de eventos que se cuentan; la narración es el proceso mediante el cual los contenidos, reales o ficticios, son expresados en el relato. Y, por último, el relato es la consecuencia final del proceso narrativo (Genette, 1998, pp. 12-13).

A propósito de esta diferenciación, resulta pertinente aclarar que la experiencia de estudiar el pasado va más allá del universo textual, debido a que, en la actualidad, la imagen se destaca como fuente que tiene importantes aportes en los relatos. Como ejemplo de ello, Hayden White, en el ensayo “Historiografía e historiofotía” (1988), citaba al guionista de cine e historiador Robert Rosenstone y describía la posibilidad de integrar la imagen y la producción audiovisual, bajo los mismos criterios que tiene el trabajo historiográfico, lo que se reconoce como una *historiofotía* o historiografía de la imagen. Esta reflexión de White plantea la controversia en torno al lugar que le deben dar los historiadores a las producciones audiovisuales y a cómo transferir los parámetros de análisis, de fuentes textuales a imágenes que proveen información sobre hechos del pasado.⁶³ Al respecto, White considera que no se pueden juzgar bajo los mismos estándares de interpretación los textos escritos y las producciones audiovisuales, especialmente en relación con el tipo de medio y al formato utilizado. A pesar de ello, Rosenstone resalta que tanto los “fotogramas” como las “imágenes en movimiento” que hacen parte de las producciones artísticas audiovisuales, incluyen dentro de sí, aunque en formatos diferentes, fuentes de ideas e información sobre eventos determinados del pasado que producen diversas sensaciones y una relación distinta a la que tiene un historiador con el texto; sin embargo, algunos criterios básicos de análisis pueden ser

63 “The first is that of the relative adequacy of what we might call ‘historiophoty’ (the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse) to the criteria of truth and accuracy presumed to govern the professional practice of historiography (the representation of history in verbal images and written discourse). Here the issue is whether it is possible to ‘translate’ a given written account history into a visual-auditory equivalent without significant loss of content” (White, 1998, pp. 1193).

utilizados para definir a un historiador cuando se trata de relatos audiovisuales (1997, p. 27- 42).

En realidad, en las producciones audiovisuales existen aspectos que identifican claramente a un historiador, y entre ellos se destaca la *voz narrativa*, que Gerard Genette (1989) define teniendo en cuenta tres elementos: la persona, el tiempo y el nivel narrativo. En cuanto a la persona, involucra formas gramaticales como *yo* y *él* para el narrador, y *tú* para el narratario; respecto del tiempo, quien relata frecuentemente utiliza el pasado,⁶⁴ para dar cuenta de eventos sucedidos; y sobre el nivel narrativo, los narradores se clasifican así: si hacen parte de la diégesis⁶⁵ de esos contenidos de la historia, como personaje, se considera al narrador como *intradiegético*, y *extradiegético* si no está representado en esa historia.

En cuanto al tipo de relación del narrador⁶⁶ con respecto a los elementos que integran la historia, Genette llama *heterodiegético* a quien narra los contenidos de una historia y en la que él está ausente de la misma, y *homodiegético* a quien también narra, conoce y participa como personaje de la historia; de igual manera, en *intradiegético* al autor que hace parte de la narración, y *extradiegético*, cuando está ausente de ella. Pero si se trata de una voz impersonal que conduce el relato en tercera persona, que no se focaliza en ningún actor, que tiene la capacidad de estar en todas partes y que, además, conoce la historia, puede ser considerado un *narrador omnisciente y omnipresente*, el que con frecuencia hace parte de los relatos audiovisuales (Canet y Prósper, 2009, pp. 161-163).

64 “Esta tendencia favorece la relación del historiador con lo vivido, es decir la posibilidad de revivir o ‘resucitar’ un pasado. Quiere restaurar lo olvidado y encontrar a los hombres a través de las huellas que han dejado. Implica además un género literario propio: el relato” (De Certeau, 1993, p. 51).

65 “Diégesis es una palabra que deriva del vocablo griego *διήγησις*, y —de acuerdo con Gerald Prince en *A Dictionary of Narratology*— significa: ▪ El mundo en que las situaciones y eventos narrados ocurren; ▪ Contar, recordar, en oposición a mostrar principalmente actuar en tiempo pasado. De este modo, el narrador es quien cuenta la historia. Él es el encargado de presentar a la audiencia o lectores implicados las acciones y pensamientos de los personajes. Los ejes de acción de la diégesis son tres: espacio, tiempo y personajes” (Educalingo, s. a.).

66 “Es importante establecer la diferencia entre autor, narrador y narratario. El *autor* es el responsable de la enunciación del relato. Se trata del escritor que escribe un relato literario o del director responsable de la realización de un relato cinematográfico [...]. Por su parte, el narrador y el narratario hacen parte del relato, pero el primero es un intermediario entre el autor y el lector real, y el narratario es el personaje a quien el narrador se dirige cuando desea contar la historia [...]. Cuando se hace referencia a relatos literarios, Genette (1998) defiende la presencia obligatoria del narrador; pero cuando se trata de relatos audiovisuales deja de serlo y pasa a ser una elección de estilo del autor en el momento de definir la manera en que la historia será narrada” (Canet y Prósper, 2009, pp. 24-25).

Otro de los aspectos que caracteriza al narrador de la historia tiene relación con el *punto de vista*, que corresponde al punto focal desde donde presenta la información y que a su vez establecerá la perspectiva narrativa, ese campo en el que se concentran los detalles de los hechos. Ese “punto de vista” de alguna manera encarna la dimensión ideológica, el foco de atención, que se ve enriquecido gracias a la *ocularización*, ya que permite separar lo cognitivo de lo visual, y a la *auricularización*, que incluye la perspectiva sonora en un espacio en el que las producciones artísticas adquieren sentido (Canet y Prósper, 2009, pp. 159-160). De igual manera, el punto de vista tiene importancia en el terreno del videoarte, porque implica un cambio en la mirada, en la conciencia, y depende, ya no del ojo humano, sino del manejo de la cámara.⁶⁷

En el mismo sentido resulta pertinente evaluar también la *profundidad del relato histórico* construido, que para David Bordwell y Kristin Thompson se encuentra entre la objetividad o “focalización externa” y la subjetividad o “focalización interna”, y al que se agrega el de la “focalización cero” de Pouillon, que corresponde a la visión por detrás, y muestra la cara interna y externa del personaje (Bordwell y Thompson, 1995, pp. 76-78).

Los conceptos enunciados en torno a las funciones y características del historiador, así como las particularidades que involucra un relato histórico, en cuanto a quién y a cómo lo desarrolla, se constituyen en instrumentos útiles para los artistas contemporáneos en el momento de la gesta de un proyecto estético. En particular, cuando se trata de relatos audiovisuales, el artista-autor es quien elige, según su estilo, la manera en que la historia será presentada.

67 “Realicemos un breve excurso para acercarnos a una concepción de videoarte realizada por Restrepo, retomando algunas nociones que Walter Benjamin había elaborado en referencia al cine y en las que Tziga Vertov ya trabajaba en los años veinte. Para Restrepo se trata de ‘la posibilidad de que la cámara se desprenda del ojo humano y, por lo tanto, que se desprenda de un principio antropocéntrico de la mirada’. Principio antropocéntrico que también es el de la filosofía. Este cambio de punto de vista obedece a un cambio de conciencia o quizás al revés: hay un cambio de conciencia porque está motivado o incluso forzado por unos cambios en el punto de vista. Esta noción de cámara que sustituye al ojo está muy ligada también a problemas específicos del videoarte. En sus orígenes y en su genealogía, el videoarte no pertenece a la familia del cine. En términos de historia del arte, está más ligado al arte conceptual, al *performance* y al minimalismo de los setenta. Además, tecnológicamente hablando, no se trata de una máquina mecánico-química; en cambio, estamos mucho más cerca del micrófono. Estamos hablando de una cámara que funciona como un transductor —un transformador de energía— que transforma la energía física en impulsos eléctricos. Esta genealogía técnica no solamente nos diferencia de la tradición cinematográfica sino que a la vez abre un panorama de posibilidades en términos de expresión y lenguaje específicos. Entre otros intereses, está la posibilidad de integrar una serie de factores, donde se mezcla no solamente el ver y el escuchar, sino un tipo de conciencia holística” (Restrepo, 2005, 225-233, citado en Gómez, 2014, p. 36).

Alegoría e ironía en la concepción de historia de Benjamin

Es importante destacar que la perspectiva historiográfica desarrollada por Benjamin se considera original, según lo indica Burkhardt Lindner, porque encontró, en la *alegoría*, ese potencial discursivo, esa forma de expresión, en tanto que signo dialéctico, que permite alcanzar el conocimiento y la verdad,⁶⁸ y con el cual la historia puede ser eliminada o “salvada” (Willi Bolle, citado en Optiz y Wizisla, 2014, p. 541). En realidad, el concepto platónico-cristiano de la *salvación* se corresponde con el de la “imagen de la redención” que procede del mesianismo y sobre la que se apoya Benjamin para tener una concepción correcta del tiempo histórico. Tanto la redención como la salvación tienen relación con el carácter “irredento del pasado”, debido a que es imposible liberarse de situaciones pretéritas y, por ello, constituye uno de los conceptos fundamentales de la filosofía de la historia benjaminiana (Willi Bolle, citado en Optiz y Wizisla, p. 580).

Bajo estos argumentos, la alegoría se vuelve una herramienta útil del conocimiento histórico, al cumplir con la función de abrir la dimensión “redentora” de la historia:

En una consideración fisonómica de la historia bajo el signo de la alegoría (“facies hippocrática”, “calavera”) aparecen yuxtapuestos historia natural (“caída en estado de naturaleza”, mortalidad del hombre) y la historia del sufrimiento (la historia hecha por los hombres). No el símbolo, sino su antítesis, la alegoría posee según Benjamin el cometido de abrir la dimensión de la “redención” de la historia (Willie Bolle, citado en Optiz y Wizisla, 2014, pp. 542).

68 “La alegoría como recurso estético fue analizada ampliamente por Benjamin en trabajos como el *Trauerspiel* alemán y en escritos sobre Baudelaire incluidos en el *Proyecto de los pasajes*. En realidad, para él la alegoría tenía una validez estética tan importante como la del símbolo y no inferior a él, según lo habían manifestado autores del romanticismo y el clasicismo, a propósito de obras barrocas. Pero la alegoría, para Benjamin, tenía una connotación más amplia, que iba del recurso estético al filosófico, es decir, planteaba una nueva manera de hacer y pensar la filosofía, aquella que parte del fragmento y lo concreto para conectarse con la totalidad. Es la filosofía de la *imagen dialéctica*, en la que *objetos mundanos que hacen parte de la realidad material constituyen el punto de partida para filosofar*. De hecho, es en el *Proyecto de los pasajes* donde, mediante imágenes dialécticas, revive técnicas alegóricas y de esta forma buscaba incrementar el valor artístico de la alegoría, antes relegada a un segundo plano dentro de la estética, y aún más, quería mostrarla como una forma artística especial de comprender la verdad” (Burkhardt Lindner, citado en Optiz y Wizisla, 2014, pp. 17-76).

Por otro lado, Benjamin también indica que al construirse a partir de la historia, la alegoría observa con naturalidad los eventos transitorios del mundo, no como una técnica que produce imágenes, sino como una forma de expresión que hace parte de la modernidad (Maura, 2013, p. 110).

Objetivamente, la alegoría clásica utilizada por Benjamin para desarrollar su concepto de *historia* involucra el conocido “ángel de la historia”, que mira hacia atrás y que aparece referenciado en el noveno párrafo⁶⁹ de las tesis *Sobre el concepto de historia*, el cual va más allá de una simple alusión al *Angelus Novus* de Paul Klee.



Figura 2 *Angelus Novus*, Paul Klee (1920)

Fuente: Klee (1920).

69 “Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros parece una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Ese huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Este* huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Benjamin, 2010, p. 25).

En realidad, la alegoría guarda relación directa de nuevo con el primer acápite, en el que se destaca la importancia que puede tener la teología cuando está al servicio del materialismo histórico. El “ángel de la historia” mira hacia atrás, porque epistemológicamente es ineludible e imprescindible mirar al pasado, debido a que el futuro no le brinda herramientas para comprender su entorno; y, a su vez, porque desde el punto de vista ontológico, el futuro no existe, en la medida en que la idea de *progreso*⁷⁰ debe entenderse no como un acercamiento a un proyecto de vida mejor, sino como una construcción histórica que tiene en cuenta el subdesarrollo, la opresión y el retroceso causado por quienes ostentan el poder. Bajo estos argumentos, la alegoría se convierte en una categoría central de la historiografía de Benjamin, “por dejar de ser un instrumento de mortificación y disolución de la apariencia para convertirse en signo del sacrificio, la pasión y la salvación” (Willi Bolle, citado en Optiz y Wizisla, 2014, p. 578).

En consecuencia, es posible indicar que Benjamin desarrolla, a través de relatos alegóricos como “El ángel de la historia”, una crítica a la historia “en sí misma”, según se puede inferir del acápite decimotercero,⁷¹ debido a que la historia se ha concebido tradicionalmente como un proceso humano y lineal, en el que el tiempo como dimensión avanza hacia el futuro, es decir, en un sentido, y solo de esta forma se le ha visto y referenciado, por ejemplo, en la Biblia⁷² y en el terreno del arte, especialmente en el libro del Cinquecento de Giorgio Vasari *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos* (2007), considerada la obra inaugural de la Historia del Arte, donde el autor, además de narrar los hechos acaecidos, establece juicios a los personajes citados y hace mención de sus particularidades artísticas e incluso personales de cada uno de ellos.

70 La idea de “progreso” para Walter Benjamin es la historia de la barbarie y es la historia de los vencidos, según se infiere cuando afirma: “No existe un documento de cultura, que no sea a la vez, documento de barbarie”. De hecho, el progreso encarna aspectos como el subdesarrollo, la involución y el retroceso generado por los vencedores (Boscan, 2014, p. 128).

71 “La idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío. La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general” (Benjamin, 2010, p. 8).

72 “Desde el siglo XIX concebimos la historia como evolución. Esta concepción lineal del tiempo se la debemos al pensamiento bíblico, a diferencia de las cosmovisiones orientales que consideran el tiempo circulante” (Garrido, 1996, p. 82).

Otra de las estrategias utilizadas para el discurso histórico lo constituye la *ironía*, que, según Kierkegaard, no es más que “una manera de estar en el mundo, una forma de comunicación, un lugar para la reflexión mediante una ‘antología de juegos teatrales’” (Virasoro, 2012). De hecho, en la obra de Kierkegaard, la ironía atraviesa conceptualmente cada uno de sus escritos e incluso desde el principio se devela como “el choque entre la subjetividad y el mundo”; además, en sí misma es “metafísica”, porque le es inmanente la ausencia de intencionalidad (Binetti, 2003, p. 199); de hecho, para Kierkegaard se convirtió en “una categoría ético-existencial que asumía la libertad como una energía poderosa y transformadora” (2003, p. 217). Es en el texto *Post-scriptum* donde Kierkegaard devela cómo la ironía constituye “el confín entre la conciencia inmediata y la solución religiosa de la subjetividad”, y define las “tres esferas de la existencia: ética, estética y religiosa”. De igual manera, es posible establecer el vínculo que existe entre la ironía y el humor, porque “la ironía para Kierkegaard es el límite entre la estética y la ética, y el humor, separa lo ético de lo religioso” (2003, p. 211).

Desde otra perspectiva que involucra al arte, Benjamin se refirió a la ironía y específicamente a “la ironía del material”,⁷³ para otorgarle relevancia a la materia prima con la que se realiza la obra, al dejar su origen y convertirse en objeto de reflexión. También se refiere a “la ironía de la forma”, al cuestionar, a partir de la forma, la unidad de las producciones artísticas y de esta manera develar su “fragmentariedad con respecto a la idea de arte general” (Benítez, 2016, p. 51).⁷⁴ Tanto los aportes conceptuales de Kierkegaard como los de Benjamin en torno a la idea de ironía se constituyen en estrategias discursivas útiles cuando se habla de arte y de historia. El

73 “En su estudio sobre *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Walter Benjamin distingue dos modos de comprender la ironía de la *Frühromantik*. Por un lado habla de una ‘ironía del material’, con la que el poeta se impone sobre el sistema lingüístico, es decir, el material con el que trabaja, y destruye lo ya creado para tomar distancia y potenciar la raíz crítica —o reflexiva— de la obra” (Benjamin, 2010, pp. 84-85).

74 “En su estudio sobre *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Walter Benjamin hace referencia a una ‘ironía de la forma’ en la que se cuestiona la aparente unidad de la obra, afirmando así su inevitable fragmentariedad con respecto a la idea de arte general [...]. En esta clase de ironía, que nace de la relación con lo incondicionado, no se trata por tanto de subjetivismo y de juego, sino de asimilación de la obra limitada a lo absoluto, de su plena objetivación al precio de su ruina. Esta forma de ironía procede del espíritu del arte, no de la voluntad propia del artista. Se entiende por sí mismo que, al igual que la crítica, sólo puede exponerse en la reflexión. Reflexiva es así mismo la ironización del material, pero esta estriba en una reflexión subjetiva, lúdica, del autor. La ironía del material aniquila a este, y es negativa y subjetiva; positiva y objetiva en cambio es la ironía de la forma” (Benjamin, 2010, pp. 84-85).

primero, por ejemplo, considera que “la fe es dialéctica: una tensión continua de la negatividad”, porque la idea de fe tiene estrecha relación con el pecado, o expresado de otra forma, “lo contrario del pecado es la fe” (Salazar, 2017). La idea de ironía de Benjamin funciona en otro sentido que no tiene que ver con opciones contrarias sobre las que se deba elegir, sino que se ubica más en una indefinición permanente, donde lo afirmado o lo refutado nunca converge en una síntesis o una respuesta definida (Benítez, 2016, p. 52).

Por último y luego de haber evaluado la relevancia de los planteamientos expuestos en las tesis *Sobre los conceptos de historia* de Benjamin, la importancia de las ideas de alegoría y de ironía, se debe destacar que, en la génesis del concepto moderno de *historia* convergen tanto la función política como la social, debido a que, según argumenta Gatterer, “hay una única historia, la historia de los pueblos” (citado por Koselleck, 2016, p. 109).

Por otro lado, el uso político de la historia tuvo lugar inicialmente no como ciencia del pasado, sino como espacio de experiencia y reflexión de la vertiente política a la que cada quien aspiraba o pertenecía, es decir, hace referencia a la “conciencia y comprensión de sí mismos”. Esta idea es muy cercana a Schopenhauer cuando señala que “solo a través de la historia llega un pueblo a ser completamente consciente de sí mismo” (Koselleck, 2016, p. 112).

En síntesis, el foco de atención de Benjamin ha sido el alejarse del patrón convencional con el que se ha relatado la historia, criticándola y planteando un método diferente para abordarla, a partir de pequeños eventos que deben rescatarse del pasado, pero con una visión desde el presente que permite resignificarlos. Ante esta circunstancia, Benjamin planteó estrategias que permiten alcanzar el sentido de la historia, como la imagen dialéctica, mediante recursos como la alegoría y la ironía, para establecer una crítica de la historia y controvertir, por ejemplo, la linealidad cronológica que ha sido tradicional en los discursos sobre la historia; de ahí la importancia de su propuesta sobre el anacronismo.

La teatralidad, el montaje, la intertextualidad y la indexicalidad como formas de discurso histórico

Las prácticas artísticas contemporáneas desarrolladas en Latinoamérica y, particularmente, en Colombia, en las tres últimas décadas, han permitido visualizar un importante incremento en las intervenciones urbanas, instalaciones y acciones performativas. Estas modalidades, consideradas por Josu Rekalde como *formas de percepción expandida*,⁷⁵ se definen como

[...] un campo biotecnológico que nos puede ayudar en la construcción conectiva del Yo. La autoconciencia humana es capaz de empatizar con las emociones del otro, de sentir esas emociones como “mías” y, sin embargo, ser consciente de que “no soy yo el que siento”. Esta deriva nos lleva a la capacidad de ficcionar, a la de crear situaciones simuladas como si fueran ciertas (Rekalde, 2013, p. 33).

Estas estrategias de percepción expandida se encuentran muchas veces integradas por imágenes y relatos que hacen parte de la memoria colectiva⁷⁶ y, a su vez, han permitido configurar lo que se ha denominado una nueva “forma de política lúdica” (Pavlosky, 1999, p. 162), donde lo político tiene que ver con la construcción de las relaciones sociales y culturales en las que interviene la memoria.

Este tipo de estrategias artísticas —las que se encuentran entre la instalación, el *performance* y la intervención urbana— tienen convergencia en la noción de *liminalidad* descrita por Ileana Diéguez (2007), a partir de las observaciones de Arnold Van Gennep, que datan de 1909, y las teorías de antropología social y ritual de Victor Turner (1988), y corresponde a una situación límite, que invita al cambio y genera umbrales transformadores. En realidad, este concepto busca ir más allá de la teatralidad convencional, al ubicarse en la esfera cotidiana, y cuando se le relaciona con el arte se

75 “[E]l arte contemporáneo ha saltado a un registro que integra a todas las percepciones físicas y mentales [...]. Partimos de las prácticas artísticas contemporáneas que utilizan la tecnología para ir más allá de la representación visual abriendo un espacio para que emerjan nuevos horizontes cognitivos” (Rekalde, 2013, p. 24). “La evolución tecnológica, en cuanto a la percepción expandida, supone un salto de escala, ya que no es sólo una relación extensiva de nuestros sentidos sino que supone la creación de un pensamiento a través de una red conectiva pegada a mi propio cuerpo” (Rekalde, 2013, p. 33).

76 La *memoria colectiva*, para Maurice Halbwachs, “es una corriente de pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial, puesto que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene [...]. Además, la memoria colectiva es múltiple y tiene por soporte un grupo limitado en el espacio y en el tiempo” (2004, pp. 213-217).

le puedan asignar dos sentidos: el de las representaciones artísticas con fines políticos y el de las prácticas políticas ejecutadas por individuos comunes en espacios públicos.

El objetivo de Turner fue develar el potencial “teatral” que tiene la vida en sociedad, al exhibir el drama que encarna determinado grupo humano, especialmente en momentos de crisis (2002, p. 74). En consecuencia, las teatralidades liminales no están reducidas a la hibridación técnica y artística: se debe considerar, también, su inserción y articulación en el tejido social, es decir, se ubican en el intersticio, en ese margen donde se interpelan los terrenos del arte, lo estético y lo político.

Otro de los aspectos que se considera pertinente examinar es la relación conceptual que guardan la imagen y la *composición del lugar*,⁷⁷ la cual parece tener sus orígenes en la doctrina aristotélica, especialmente cuando se hace referencia a que “no se piensa sin la imagen” y, más aún, “no se puede imaginar sin recordar”.⁷⁸ Estos conceptos aristotélicos se encuentran muy vinculados a los procesos de contemplación⁷⁹ descritos por Ignacio de Loyola, e implican una relación análoga con las funciones de la memoria y la imaginación⁸⁰ en la composición del lugar (Fabre, 2013, p. 89).⁸¹ De

77 Según del Oxford Dictionaries, “hacer (o hacerse) una composición de lugar” es “Pensar detenidamente en las circunstancias que rodean a un asunto y hacer un proyecto para ejecutarlo” (s. a.).

78 “La doctrina de Aristóteles, confirmada por la psicología, es que no se piensa sin imagen. Todo método de reflexión tiene pues el deber de respetar el papel de la imaginación y aún mejor, de convertirla en una ayuda. Se ha observado también que mientras más vivas y con más textura sean las imágenes también se fija la atención en el alma, más activa es la reflexión del espíritu. En ese sentido la composición del lugar puede considerarse como una industria psicológica natural” (Olphe-Gallard, citado en Fabré, 2013, p. 89).

79 Los procesos de contemplación son descritos por Pierre-Antoine Fabre, a propósito de la Jerónimo Nadal, cuando “contempla una imagen del nacimiento y esa contemplación muestra la imagen de la crucifixión —ya no como representación sino como vista interior o proyecto onírico del crucificado sobre el recién nacido— [...]. Se conoce bien esa transferencia, el operador central de la contemplación de Cristo en la cruz en la primera semana de los Ejercicios espirituales. Pero aquí se observa concretamente cómo la superposición de dos imágenes, experimentada como la ocupación del lugar de la primera por la segunda, confunde de hecho a las dos ‘representaciones’ —el nacimiento y la crucifixión— en una especie de acumulación opaca en donde la imagen es llevada hasta los límites de lo invisible al mismo tiempo que en la vista interior de la contemplación está bañada de ‘luz’” (Fabre, 2013, pp. 241-242).

80 “[L]a imaginación y la memoria poseen como rasgo común la presencia de lo ausente y, como rasgo diferencial, por un lado, la suspensión de cualquier posición de realidad y la visión de lo irreal, y por otro, la posición de una realidad anterior” (Ricoeur, 2010, p. 67).

81 “Esta ‘doctrina’ (no se piensa sin la imagen) es correlativa a ‘otra’ doctrina en la psicología aristotélica: no se puede imaginar sin recordar. La filiación aristotélica de los procesos de contemplación ignaciana decide pues una homología tácita de las funciones de la memoria y de la imaginación en la composición de lugar. Con este hecho decide una doble disimulación de la memoria, en tanto que esta no se resolvería en la actividad imaginativa y del lugar de la imaginación, que distingue a la imaginación de la memoria hasta en la hipótesis de una simple transmisión de los procesos del arte de la memoria, que son, en verdad, tácitamente evocados por la vivacidad y el relieve de las imágenes de M. Olphe-Gaillard en la composición del lugar: el lugar de la memoria, si la imagen de memoria lo ocupa, se sustrae a la memoria en el momento en el que es concebido: la autoriza, pero es, antes que nada, un acto de

hecho, Luis de la Palma, en el libro *Historia de la Sagrada Pasión* (1624), develará la importante relación entre la imaginación y la memoria en la contemplación, y le propuso a la Compañía de Jesús su contribución a esta obra, mediante la “materialización” u objetivización de las contemplaciones impartidas por Loyola y que se realizaría mediante “proyectos imaginativos de Luis de la Palma sobre el lugar ‘formal’ de la contemplación ignaciana” (F. R. de la Flor, citado en Fabré, 2013, p. 90). La materialización se concreta en la imagen conseguida a partir de la memoria y es en ella que se puede desarrollar la composición de lugar, como esa transferencia que permite la imaginación.

Luego de haber expuesto la importancia de la imagen en la composición del lugar, es necesario destacar la enorme capacidad que ella posee en la construcción de ambientes o entornos, gracias a la adecuada disposición arquitectónica en el espacio designado. En realidad, la imagen es indispensable cuando se busca elaborar una escenografía; como en el teatro, por ejemplo, implica el desarrollo de un *montaje* particular, donde intervienen, además del espacio, los objetos y las grabaciones de audio, para —en última instancia— configurar una estructura tridimensional que permita llevar al espectador a una nueva dimensión donde abunden las ideas.

Para la elaboración del montaje resulta pertinente e indispensable considerar el concepto de *plano* y es Emmanuel Siety quien lo ilustra así: “la realización de una película se compone de dos grandes operaciones: el rodaje de los planos y el montaje de los planos” (2004, p. 7). Para quienes trabajan con medios audiovisuales, el *plano* se entiende como un segmento de imágenes comprendido entre cuando comienza la filmación y su interrupción; además, el plano hace parte de la historia del relato audiovisual (por aquello que muestra), y del discurso (por cómo lo muestra), y debe ser considerado como una unidad espacio-temporal diegética, que exhibe un espacio y un tiempo continuos, aunque en algunos casos no sea así, particularmente cuando se combinan lugares y temporalidades en un plano o fragmento rodado (Canet y Prósper, 2009, pp. 288-290).

imaginación —ya sea por el uso de fragmentos de memoria, pedazos de arquitectura formalmente sustraídos de los contenidos de la memoria—. Por lo tanto, una diferencia pasa entre la imaginación y la puesta en memoria, y pasa por el lugar” (Fabré, 2013, pp. 89-90).

Más allá de las consideraciones técnicas y conceptuales del montaje, cuando se pregunta por la historia, autores como Benjamin han afirmado que su reelaboración no es más que un asunto de montaje.⁸² De hecho, el montaje es un método u estrategia que él adopta en sus composiciones, según se devela en sus escritos, que van desde *Dirección única* (1987) hasta el *Libro de los pasajes* (2005), en los cuales adquiere una mayor trascendencia el concepto, debido a que exhibe su interés por las potencialidades que encarnan nuevas formas artísticas, como las vanguardias, que surgen en su época, particularmente, porque el montaje se muestra como “una expresión, siempre dislocada, de la experiencia moderna” (López, 2013, p. 2).

En el mismo sentido, otra de las formas de representación que se menciona como dislocada es la *alegoría* y tiene similitudes básicas a nivel descriptivo con el montaje, según lo afirma Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*: “lo alegórico quita un elemento de la totalidad del contexto de la vida. Lo aísla, lo priva de su función. La alegoría es esencialmente un fragmento y, con ello, se opone al símbolo orgánico” (2010, p. 98). Además, “Lo alegórico reúne los fragmentos aislados de la realidad y les otorga un sentido. Éste es un sentido dado, no surge del contexto original de los fragmentos” (Bürger, citado en López, 2013, pp. 2-3).

Estas opiniones de Bürger permitirían, a través de la alegoría, describir el montaje; pero, para Benjamin, tanto la alegoría como el montaje convergen en torno a lo que sería la “salvación del fragmento” y la resistencia frente a la obra de arte orgánica⁸³ (simbólica), que surgen en contextos teóricos, estéticos y políticos diferentes (López, 2013, p. 3).

82 “La primera etapa en el camino sería retomar para la Historia lo que es el principio del montaje. Erigir las grandes construcciones con los más pequeños elementos hechos con perfil seco y cortante, para descubrir en el análisis del pequeño momento singular el cristal del total acontecer. Provocar de este modo la ruptura con el materialismo histórico vulgar. Comenzar a captar la construcción de la propia Historia en cuanto tal, haciendo de la estructura comentario. Sobre esto, ‘desechos de Historia’” (Benjamin, 2013, p. 740).

83 El concepto general de *obra de arte*, según Bürger, se compone de generalidades y particularidades. De esta definición, se desprenden las nociones de *obra orgánica* e *inorgánica*. En la obra orgánica, generalidad y particularidad se dan sin mediación, siendo totalidades absolutas de significado. En esta categoría, el material de la obra es algo vivo, “portador de un significado”, alojado en la totalidad de las significaciones que representa. En oposición a la obra orgánica, se presenta la obra inorgánica o de vanguardia; para esta, tanto el material de trabajo, como la idea del mismo, son momentos aislados, sin unidad o teleología, siendo sus partes, es decir, su desfragmentación, el momento más álgido de su percepción. Según Bürger, la obra de vanguardia es inorgánica, porque “no niega la unidad general (aunque incluso esto intentaron los dadaístas) sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el todo” (Bürger, 1997, p. 112).

Otro aspecto que es importante mencionar y que contrasta con “la melancólica protesta” que representa la alegoría, tiene relación con la mirada positiva que tiene el montaje para Benjamin, con respecto a las ruinas y desperdicios de la historia. Este método le permite, a él, ordenar los materiales de una forma que no contemple ni una estructura jerárquica ni un relato lineal⁸⁴ (López, 2013, p. 6.).

De igual manera, el concepto de *montaje* para Benjamin tiene relación con la teatralización y sigue los lineamientos del teatro épico representado por Berthold Brecht, según se indica en el texto “El autor como productor”,⁸⁵ debido a que resalta la estética del montaje y, además, tiene un importante contenido político. En particular, en el teatro épico se hace consciente al espectador de lo que se escenifica, sin ocultar en su construcción la simulación o el artificio que se representa. Además, “el teatro épico, opina Brecht, no tiene que desarrollar acciones tanto como representar situaciones”,⁸⁶ en otras palabras, se trata de una exploración en medio de la acción. De ahí que en cada representación se busque, más bien, descubrir al limitar el proceso de la acción o interrumpir la continuidad de la escena. Es en esa interrupción donde surge el espacio para la reflexión y la crítica, una manera didáctica de adquirir una opinión sobre la situación representada. La yuxtaposición de estas situaciones se correspondería con el montaje (López, 2013, p. 8).

Por otro lado, la teatralización y el montaje han sido aspectos trascendentales para el arte contemporáneo, al convertirse en estrategias discursivas “liminales”, donde se mezclan y contaminan “la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida”, según lo manifiesta Ileana Diéguez (2007). Se trata entonces de una expansión que ha derivado en lo fronterizo —en situaciones de cambios, transformaciones, alternancias y especulaciones— que, por su vínculo con las artes escénicas, se ha considerado “teatro posdramático”, debido a que corta con la tradición aristotélica de la mimesis en la representación y se desliga del libreto como hilo conductor del discurso. Adicionalmente, la teatralidad implica que exista un intercambio entre el actor y el

84 “El texto de Benjamin intenta encontrar una forma de prosa equivalente a la práctica constructivista de incorporar materiales de los objetos industriales concretos a los objetos culturales [...] *Calle de dirección única* yuxtapone fragmentos teóricos con títulos que se refieren a aspectos de la cultura material que parecen guardar poca relación entre sí” (Michael Jennings, citado en Uslenghi, 2010, p. 43).

85 El “autor como productor” de Walter Benjamin, en *Tentativas sobre Brecht* (1987, p. 131).

86 En “Qué es el teatro épico (segunda versión)”, en *Tentativas sobre Brecht* (1987, p. 36).

observador, debido a que traslada hacia un “nuevo lugar” a quien vive la experiencia, y que para la filosofía se le ha asumido como el poder catártico de la mimesis (Albuín, 2012, p. 64).

Otras estrategias discursivas contemporáneas son la intertextualidad la indexicalidad. La primera hace referencia, en el campo de la literatura, a “una relación de reciprocidad entre los textos, es decir, a una relación entre-ellos, en un espacio que trasciende al texto como unidad cerrada” (Villalobos, 2003, p. 137);⁸⁷ pero cuando se trata de medios audiovisuales, alude a las relaciones que se establecen entre las imágenes o las bandas sonoras, y que no solo apuntan al sentido que pretende dar el artista, sino a los que define o se impone cada espectador que entra en contacto con la obra, de acuerdo con sus experiencias culturales y afectivas.⁸⁸ Con respecto a la indexicalidad,⁸⁹ es posible afirmar que se trata de un recurso estético utilizado en las producciones artísticas, caracterizado por la presencia de “signos indexicales o indécicos tales como rastros, manchas, huellas y otras manifestaciones físicas” y que cambian la función semiótica del objeto, de la imagen y de la obra en tanto que signo;⁹⁰ es decir, que ya no se trata de la obra que re-presenta, sino de aquella que recurre a la

87 “El concepto de *intertextualidad* lo introdujo la lingüista Julia Kristeva en 1967 en su artículo ‘Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela’ en la revista francesa *Critique*. En dicho texto —que era una reseña crítica de dos libros de Mijail Bajtín *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) y *La obra de Francois Rabelais* (1965)—, Kristeva acuñó el concepto derivándolo de todo el contenido conceptual y el complejo entramado espiritual que encerraba la definición de dialogismo. El dialogismo fue uno de los principios fundamentales de la poética teórica de Bajtín [...] Junto con Roland Barthes, Kristeva apostó por una noción distinta de texto que rechazaba la definición de la teoría estructuralista que consideraba los sistemas textuales como identidades estáticas, taxonómicas y estructuralista-formalistas, para aplicar una *visión dinámica e izquierdista del texto como productividad, desplazamiento y escritura que implicaba al mismo tiempo tanto al productor como al receptor en la construcción del sentido*” (Aquileana, 2011).

88 “El impulso que dio origen al texto audiovisual sigue activo en muchas direcciones previstas por el autor, pero también en otras que solo son definidas e impuestas por cada espectador que entra en contacto, significaciones que aporta su propia cultura y experiencias afectivas” (Garaycochea, 2007).

89 “El concepto de indexicalidad fue propuesto por Rosalind Krauss a principios de la década de 1970 para analizar los trabajos de una nueva generación de artistas, como Gordon Matta-Clark, Michelle Stuart y Lucio Pozzi, quienes participaron en una exposición en el P.S.I., en Nueva York, en 1976. En sus obras se enfatizaba la presencia de ‘signos indécicos’ tales como huellas y rastros (entre otras manifestaciones físicas), de objetos o estructuras con los que los artistas habían interactuado durante su elaboración. Por lo tanto, estos no buscaban expresar o representar una realidad, sino presentar indicios y señales que aludían a ella” (Krauss, 1977, p. 68).

90 “En este sentido podemos afirmar que cambia la función semiótica del objeto de la realidad, de la imagen que la re-presenta y de la obra de arte entendida como signo; es decir que ya no se trata de un arte que es el *analogon* de la realidad como pretendía Barthes (1986), sino un arte que presenta indicios, huellas, señales que aluden objetos, a los hechos concretos, a las acciones” (Agudelo, 2012).

metáfora del lenguaje para lograr su sentido, según lo indica Simón Marchan Fiz (1987, p. 225).

En síntesis, la teatralización, el montaje, la intertextualidad y la indexicalidad, en tanto que estrategias discursivas, tienen relevancia cuando se desea materializar el pasado a través del arte y establecer una postura crítica de la historia. Estas estrategias se apoyan, por ejemplo, en la percepción expandida, la teatralidad liminal y la composición de lugar, y permiten, a través de elementos formales visuales, acústicos y espaciales propios del arte, restaurar el pasado desde el presente y exhibir el sentido crítico respecto a una realidad histórica.

3. Metodología

La metodología utilizada para el análisis de las videointalaciones *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4, Ejercicios espirituales y Maqueta para el Dante*, de José Alejandro Restrepo, es de carácter cualitativo y se desarrolla bajo un modelo hermenéutico, que incluye tanto el nivel descriptivo como el de análisis, y de esta manera se alcanza una comprensión e interpretación objetiva y veraz, gracias al enfoque crítico implementado. Esto se justifica inicialmente porque, en la actualidad, el arte de la interpretación ha adquirido relevancia, en tanto “nuestra concepción del mundo no debe quedar reducida a lo que brinda el conocimiento científico ni el curso de la técnica” (Beuchot, 2001, p. 39). Además, porque, para Hans-Georg Gadamer, siguiendo a Heidegger, en la hermenéutica reside el aspecto ontológico, en otras palabras, que “el ser del hombre reside en comprender” (Gadamer, citado en Echeverría, 1997, p. 244), y en el proceso comprensivo es que se logra alcanzar el sentido, el que, a su vez, constituye una experiencia de la verdad:

La verdad —pensada aquí, siguiendo a Heidegger, en términos fundamentalmente manifestativos, y no según el modelo adecuacionista más habitual— aparece, pues, ella misma como un acontecimiento de sentido y, por lo mismo, como esencialmente vinculada a los procesos de comprensión. Esto equivale a decir que el ámbito propio de la verdad se extiende tanto como aquel correspondiente al campo de despliegue de la comprensión (Vigo, 2002, p. 240).

En otras palabras, el modelo hermenéutico tiene relevancia en el campo de la estética, porque se busca alcanzar la verdad de la obra de arte que se obtiene en la comprensión.

Modelo hermenéutico

El término “hermenéutica” “viene del vocablo griego *hermeneia* que significa el acto de la interpretación” (Cárcamo, 2005). La *hermenéutica* es “el arte de explicar y transmitir a través de un esfuerzo propio de la interpretación lo dicho por otros, que nos sale al encuentro en la tradición, dondequiera que no sea inmediatamente comprensible” (Gadamer, 1996b, p. 3). Su función es el análisis profundo del texto o discurso, con una

visión diferente de la realidad, gracias a la subjetividad que encarna tanto la comprensión como la interpretación.⁹¹

El enfoque hermenéutico presenta cinco características: 1) buscar más la comprensión que la explicación, 2) identificar el lugar preciso de la interpretación, 3) tratar de reconocer el papel de la lengua y la historicidad en la interpretación, 4) considerar la investigación como un diálogo y 5) sentirse cómodo con la ambigüedad (Kinsella, 2006, p. 1).

Con respecto a la primera característica, Jardine (1992) manifiesta con respecto a la búsqueda de la comprensión: “La investigación hermenéutica tiene como meta el entendimiento deductivo, para dar a luz los supuestos en los que ya vivimos” (p. 116). Al respecto, Gadamer sugiere que la comprensión puede lograrse en una “fusión de horizontes”,⁹² es decir que, cuando un individuo se acerca a una clase de conocimiento, convergen en él las diferentes perspectivas culturales, económicas, sociales e históricas con las que ha tenido contacto, donde se incluyen los prejuicios que las personas aportan al proceso de la interpretación, que a su vez constituyen el horizonte de un presente particular.⁹³ En realidad, el trabajo hermenéutico no desarrolla procedimientos de entendimiento, sino que permite elucidar las condiciones de interpretación en donde tiene lugar la comprensión.

Por otro lado, para Gadamer los elementos del pasado histórico ya entendidos permiten establecer parte de la comprensión real,⁹⁴ porque “la fusión de horizontes” solo llegará a ser completa cuando se proyecte el horizonte histórico y este sea

91 “La hermenéutica también nos sugiere y, sin duda, antes que toda otra consideración, un posicionamiento distinto con respecto a la realidad: aquel de las significaciones latentes. Se trata de adoptar una actitud distinta, de empatía profunda con el texto, con lo que allí se ha expresado a través del lenguaje. No se trata de suprimir o de intentar inhibir su propia subjetividad (con sus implícitos prejuicios), sino de asumirla. En otras palabras, la búsqueda de sentido en los documentos sometidos a análisis se ve afectada por un doble coeficiente de incertidumbre: la interpretación es relativa al investigador, así como al autor de los textos en cuestión” (Baeza, citado en Cárcamo, 2005).

92 “[E]l propio texto marca un determinado sentido a la interpretación frente al mismo sujeto que interpreta, toma su distanciamiento y proyecta su propio horizonte. Por su parte, este no es un círculo cerrado sino abierto a posibilidades representadas por nuevos horizontes. En realidad, lo que se produce es la apertura a nuevos horizontes a partir de la ‘fusión de horizontes’: la convergencia entre el horizonte de la obra y el horizonte del lector” (Cuervos, citado en Bacherini, 2014, p. 18).

93 “El horizonte del presente hace parte del proceso de formación, porque continuamente estamos teniendo que probar todos nuestros prejuicios. Una parte importante de esta prueba se produce en el encuentro con el pasado y en la comprensión de la tradición de la que venimos. Por lo tanto el horizonte del presente no se puede formar sin el pasado” (Gadamer, 1996b, p. 306).

94 “Parte de la comprensión real es que volvamos a recuperar los conceptos de un pasado histórico de tal manera que también incluyan nuestra propia comprensión de ellos” (Gadamer, 1996b, p. 374).

reemplazado sincrónicamente.⁹⁵ Otros autores, como Weinsheimer, han manifestado que el propio horizonte no es estático, siempre se encuentra en desarrollo y hace parte del proceso de comprensión.⁹⁶ También con respecto a la comprensión, Bontekoe (1996) afirma que esta solo se logra cuando el intérprete reconoce aquellos elementos identificables y la manera como entre ellos se relacionan; de esta forma, él acepta el carácter integrador que posee la comprensión hermenéutica. Otro punto de vista tiene Rorty (1991), cuando indica que los cambios en la comprensión no son más que una reconstrucción o un retejido permanente de las creencias humanas, al que continuamente se le van adhiriendo nuevas actitudes (Kinsella, 2006, p. 2).

En el marco de la comprensión es importante destacar la idea de *círculo hermenéutico*, el cual tradicionalmente se ha reconocido como una aproximación metodológica, donde eran procedimientos de entendimiento diferentes, el significado de la totalidad y el de las partes. Al respecto, Schwandt dice que “interpretar el significado del conjunto significaba dar sentido a las partes y de captar el significado de las partes depende el tener un cierto sentido de la totalidad” (2001, p. 112). Al respecto, Heidegger y Gadamer han indicado que el círculo hermenéutico no corresponde a una simple metodología, sino que forma parte de todo conocimiento y comprensión; en consecuencia, que toda interpretación tiene en cuenta otras interpretaciones (Schwandt, 2001, p. 113).

Además, Gadamer señala que la estructura circular demuestra el entendimiento a través de una relación entre las partes y el todo,⁹⁷ al seguir a Heidegger cuando describe cómo “la comprensión del texto permanece permanentemente determinada por el movimiento anticipatorio de sobre-entendimiento” (Gadamer, 1996b, p. 293). Aunque este proceso puede ser difícil, demuestra la complejidad que tiene la comprensión según lo expresa Bontekoe: “Dado que la información viene a nosotros sólo en serie [...] debe ser incorporada poco a poco en la visión sintética que ilumina el significado del objeto de la comprensión” (1996b, p. 3). El proceso de comprensión hermenéutica acaba cuando se logra una síntesis de la información, pero también puede hacer parte de un

95 Para que el proceso de comprensión se lleve a cabo, una fusión de horizontes debe ocurrir, que “se proyecte como el horizonte histórico y que sea sustituido de forma simultánea” (Gadamer, 1996b, p. 307).

96 Cuando se produce una fusión de horizontes, “hay un nacimiento y crecimiento de algo reducible del que no hacen parte ni el intérprete ni el texto, ni su conjunto” (Weinsheimer, 1985, p. 251).

97 En esta teoría, “el movimiento circular de la comprensión se desplaza hacia atrás y hacia adelante a lo largo del texto y cesa cuando el texto se entiende perfectamente” (Gadamer, 1996b, p. 293).

círculo vicioso, el cual puede reiniciarse cuando surjan y se registren elementos nuevos y diferentes que ameriten averiguar por el significado de la diferencia.⁹⁸

La segunda característica enunciada demuestra que toda interpretación identifica un lugar, una localización o un punto de vista; y según Gardiner (1999), dentro de la crítica hermenéutica es aquí donde el intérprete adquiere un papel activo.⁹⁹ De hecho, existe un grado de singularidad en las posturas interpretativas y no es obligatoria una visión única, según lo señaló Elliot Eisner (1998). Adicionalmente, Dorothy Smith (1999) puntualiza que las condiciones y los grupos sociales tienen influencia en el análisis hermenéutico, porque determinan las perspectivas interpretativas y las formas de construir un significado (1998, p. 4). Teniendo en cuenta esta reflexión y aceptando el concepto de *punto de vista* descrito en el marco teórico, es posible concluir que nadie tiene una opinión integral en el mundo y que de esta manera la objetividad pierde su perspectiva (Greene, 1995). Al final es posible decir que, aunque exista rigor investigativo, es imposible abarcar todas las interpretaciones; de ahí que necesariamente sean parciales (Kinsella, 2006, p. 5).

Como tercera característica del método hermenéutico está el papel del lenguaje y de la historia, los cuales, para muchos pensadores contemporáneos vinculados a la hermenéutica, han sido limitaciones para la comprensión, según lo expresa Wachterhauser.¹⁰⁰ Otra posición tiene Gadamer, al considerar la lengua y la historia como portadoras de esfuerzos interpretativos, de la misma forma que considera que los prejuicios históricos son una condición necesaria para el entendimiento.¹⁰¹ En verdad, Greene (1995) confirma que las tradiciones hacen parte del contexto de la vida y generan prejuicios en el tiempo. Para Gadamer, “el lenguaje es el medio universal en el

98 En el círculo vicioso, “Las instancias nuevas se ignoran por su originalidad, el agotamiento o la falta de interés nos inclinan a considerarlas simplemente como más de lo mismo. Así, el proceso de comprensión puede comenzar de nuevo solo cuando se registra esta diferencia con lo que ha sucedido antes y se indaga sobre la importancia de la diferencia” (Bontekoe, 1996, p. 3).

99 “El enfoque hermenéutico hace hincapié en la interpretación creativa de palabras y textos, y el papel activo desempeñado por el conocedor” (Gardiner, p. 63).

100 “Teorías hermenéuticas de entendimiento argumentan que toda comprensión humana nunca es sin palabras y nunca fuera de tiempo” (Wachterhauser, 1986, p. 6).

101 “Una persona que no admite que se está dominado por prejuicios dejará de ver lo que se manifiesta por su luz” (Gadamer, 1996b, p. 360).

que se produce la comprensión. La comprensión se produce en la interpretación”¹⁰² (Gadamer citado en Kinsella, 2006, p. 6).

La investigación como diálogo representa la cuarta característica del análisis hermenéutico. De nuevo, Gadamer (1996b) expresa que quienes intervienen en una conversación deben tener un lenguaje común para llegar a un entendimiento, a un acuerdo. De hecho, encontrar una forma de comunicación que permita el diálogo entre los textos facilitará el análisis interpretativo. Adicionalmente, el intérprete tendrá un papel determinante, porque destacará las características relevantes del texto. La idea de diálogo de Gadamer es ampliada por Bakhtin (1981), cuando manifiesta que la “polifonía” hace parte del esfuerzo interpretativo en el que participan tanto los textos como el intérprete (Gadamer, citado por Kinsella, 2006, p. 6).

La quinta y última característica también fue develada por Gadamer y hace referencia a que la hermenéutica encarna ambigüedad, “porque se encarga de todo lo que es desconocido y nos parece significativo” (1992, p. 70). En efecto, el estudio hermenéutico no acepta la idea de una sola lectura, inmóvil y obstinada para el análisis de un texto, lo que hace que se reconozca la complejidad que encarna la interpretación. En consecuencia, la hermenéutica está abierta a las posturas ambiguas y se resiste a presentar lecturas ortodoxas cargadas de autoridad (Kinsella, 2006, p. 7).

Las características descritas de la hermenéutica de Gadamer hacen que su función “como el arte de explicar y transmitir a través del esfuerzo propio de la interpretación lo dicho por otros, que nos sale al encuentro de la tradición, dondequiera que no sea inmediatamente comprensible” (Gadamer, 1996a, p. 7) sea pertinente para esta investigación.

Es importante destacar que la hermenéutica de Gadamer ha sido objeto de numerosas críticas, en medio de la revolución epistemológica que ha experimentado el pensamiento desde la segunda mitad del siglo XX. En particular, pueden mencionarse tres posiciones representativas: la primera, de Karl-Otto Apel (1922) y Jürgen Habermas (1929), quienes hicieron parte de la publicación *Hermeneutik und Ideologiekritic*; la segunda, del grupo de investigación *Poetik und Hermeneutik*,

102 “Gadamer hace hincapié en la interpretación verbal como forma de toda interpretación, incluso cuando lo que se interpreta no es de naturaleza lingüística. Por lo tanto, se reconocen el papel del lenguaje y el prejuicio condicionado por las circunstancias históricas en el análisis interpretativo de textos” (Kinsella, 2006, p. 6).

paradigma del seminario humanista alemán, al que pertenecen filósofos como Odo Marquard, Reinhart Koselleck y Hans Robert Jauss; y la tercera, propuesta por Stantey Rosen en su libro *Hermenéutica como política*.

La crítica expresada por Apel y Habermas se relaciona con la falta de una drástica evaluación de los prejuicios,¹⁰³ idea que controvierte lo expresado por Gadamer en *Verdad y método* cuando enfatiza que el hombre pertenece a una tradición, de la que asume sus propios prejuicios en el ejercicio de la comprensión y de la que no se puede desligar; prejuicios que intersubjetivamente se mantienen como válidos en el discurrir del tiempo, hasta el punto de convertirse en clásicos y hacer parte de una comunidad. Para Habermas y Apel, esta reflexión va en contra del método científico-racionalista y de la forma de entender el conocimiento en la modernidad (Rivas, 2007).¹⁰⁴ Al respecto, Gadamer manifiesta que la recuperación de la tradición y de la historia constituye el sustrato del conocimiento,¹⁰⁵ refutando de esta manera el paradigma crítico-racional de la fundamentación de los prejuicios. Así queda abierto el debate, y permanecerá como un punto débil de la hermenéutica.

En el segundo grupo de críticos se destaca Odo Marquard (1908-2015), quien se encargó del capítulo sobre la identidad en el Seminario Humanista Alemán de 1963, donde cuestionó muchas de las premisas de *Verdad y método*. Su propuesta parte de la pregunta: ¿cómo sería posible interpretar o comprender la hermenéutica en sí misma? A lo que responde que “el núcleo de la hermenéutica es el escepticismo” y “la forma más relevante de escepticismo es la hermenéutica” (Marquard, 1989, p. 111). De hecho, Marquard manifiesta que el esquema utilizado por la hermenéutica para comprender las cosas es el de pregunta/respuesta. A su vez, esta es la forma como la hermenéutica en sí misma puede comprenderse (1989, p. 113). Al respecto, Gadamer enfatiza que “la dialéctica consiste no en el intento de buscar el punto débil de lo dicho, sino más bien

103 Apel indica que “es verdaderamente curioso que Gadamer en *Verdad y método* trascienda normativamente solo por el lado conservador el carácter cuasi-neutral de la estructura formal que posee siempre la comprensión y que se entiende como mediación de la tradición” (1985, p. 44).

104 “La hermenéutica —en Heidegger y Gadamer— pone de manifiesto la estructura de la precomprensión caracterizada lingüística e históricamente; el círculo hermenéutico permite superar la aporía entre apriorismo y empirismo, ya que en él se tienen en cuenta los elementos *a priori* convertidos hermenéuticamente en prejuicios que han de ponerse a prueba y acreditarse en la apertura de la experiencia” (Rivas, 2007, p. 80).

105 “Una hermenéutica adecuada debe mostrar en la comprensión misma la realidad de la historia” (Gadamer, 2012, p. 370).

en encontrar su verdadera fuerza” (2003, p. 445). Al final, la crítica de Marquard ha sido observada como una desviación del programa original de la hermenéutica, situación que ha motivado que la hermenéutica sea malentendida en muchos círculos (Palazzi, 2010, p. 6).

Por otro lado, Koselleck plantea su crítica orientada hacia el terreno de la historia, y cuestiona a Gadamer cuando manifiesta “la inalcanzable pretensión de sentido que la historia impone a todo intento de comprender” (Koselleck, 1997, p. 89). Esto, porque para Koselleck la historia no subyace a la hermenéutica, sino que constituye una condición prelingüística de la misma que permite generar un sentido históricamente interpretable, y no a la inversa como lo sugiere Gadamer. El debate persistirá mientras la historia necesite una interpretación que encadene las mismas historias y de la cual hace parte el hombre a través del lenguaje, y no porque “todo sea lenguaje” según Koselleck, porque el lenguaje “no habla de sí mismo sino de lo que presumiblemente es” (p. 106).

Como parte de esta tendencia se encuentra también la crítica a la hermenéutica de Hans Robert Jauss, quien planteó cómo el nuevo paradigma de la historia de la literatura reside en la estética de la recepción (Sánchez, s. a., p. 35). Para Jauss, la interpretación de un texto debería enfocarse no en la experiencia del lector, sino en la historia de la recepción de la obra (Sánchez, s. a., p. 37),¹⁰⁶ y en su relación con las normas variables de la estética y con el conjunto de expectativas que permiten su lectura en diferentes momentos. Jauss dirige su crítica especialmente al concepto de lo “clásico” gadameriano,¹⁰⁷ que permite “la superación de la distancia histórica”¹⁰⁸ y que no solo involucra la perspectiva con respecto a la tradición, sino que visualiza una incoherencia

106 “El historiador —dice Jauss— debe convertirse siempre, y en primer lugar, en lector antes de comprender y clasificar una obra” (Sánchez, 2005, p. 37).

107 “La idea de lo ‘clásico’ se considera una categoría que se ha transformado a lo largo de la historia, porque una obra deviene clásica solo cuando el tiempo la ha convertido en un valor familiar y seguro. El significado clásico de una obra es asumido por la tradición y pasa a formar parte del conjunto del saber social cuando después de su recepción las expectativas sociales ya han asumido los aspectos nuevos que la obra incluye. Si el intérprete debe orientar la aplicación del sentido de un texto según el concepto de lo clásico, entonces, en lugar de encontrar el sentido originario del mismo, encontrará el sentido que solo con posterioridad la historia ha concretado en él” (Jauss, citado en Capdevila, 2005, p. 120).

108 “La distancia en el tiempo tiene evidentemente más sentido que la mera desconexión de los propios intereses sobre el objeto. La distancia es la única que permite una expresión completa del verdadero sentido que hay en las cosas. Sin embargo, el verdadero sentido contenido en un texto o en una obra de arte no se agota al llegar a determinado punto final, sino que es un proceso infinito” (Gadamer, 2012, p. 368).

en la teoría hermenéutica aplicable al fenómeno literario (Velásquez, 2012, p. 9).¹⁰⁹ Por su parte, Gadamer insiste en la naturaleza histórica de la interpretación, siguiendo los conceptos de Hegel y Heidegger (Maza, 2005),¹¹⁰ quienes indicaron que al abordar una obra literaria del pasado, el lector lleva consigo determinados prejuicios que conforman su realidad histórica y que, a su vez, modulan la comprensión.

Otra de las críticas a la hermenéutica de Gadamer proviene de Stanley Rosen, quien afirma: “Todo programa hermenéutico es al mismo tiempo un manifiesto político o el corolario de un manifiesto político” (1992, p. 181). De esta manera, apuesta al acento ideológico de la hermenéutica y deja de lado el componente metafísico propuesto por Gadamer. En realidad, Rosen reclama, como lo hizo Heidegger, caminos diferentes para el arte y la filosofía. Confundir estos elementos utilizando “la fusión de horizontes”, como la esencia donde convergen dos fenómenos que tratan de entenderse, representa para Rosen una traición a la complejidad ontológica de la historia, porque no es posible sustituir un hecho por una interpretación, debido a que de esta forma se enmascara la verdad. Esto lleva a que la hermenéutica, basada solo en interpretaciones, sea considerada como “imposible”. En consecuencia, la teoría exhibida por Gadamer en *Verdad y método* podría encarnar ambigüedades, cuando por “un lado da una explicación objetiva de lo que es la hermenéutica, y por otro, más adelante afirma que es imposible ninguna objetividad” (Palazzi, 2010, p. 8).

En síntesis, la hermenéutica de Gadamer logra su propósito al cuestionar la idea misma del método, al transformar la manera como tenemos que concebir la verdad; pero, sin duda, las críticas permiten develar las deficiencias de la hermenéutica y facilitan que sea mejor interpretada. Al final,

[...] el proceso hermenéutico del análisis supone, desde una posición esencial, dirigir o depositar nuestra *conciencia* hacia aquellos elementos que configuran las estructuras

109 “Jauss advierte correctamente que, aunque el lector reciba los efectos de la historia y los contenidos de la tradición, la recepción no es meramente pasiva o neutra, sino que precisamente porque la alteridad del texto cuestiona al lector en su horizonte de expectativas, éste ha de realizar siempre una recepción interpretativa que es activa” (Velásquez, 2012, p. 9).

110 “Gadamer sigue la concepción hegeliana según la cual la esencia de la historia no consiste en la restitución del pasado, sino ‘en la mediación del pensamiento con la vida actual’. Pero cuando se trata de precisar el cómo de esa mediación no sigue a Hegel, sino la descripción que vimos en Heidegger del desarrollo de la comprensión como estando continuamente determinada por un triple movimiento de anticipación: una manera previa de tener, una manera previa de ver y una manera previa de concebir” (Maza, 2005).

profundas del autor, específicamente los esquemas mentales construidos y a través de los cuales este opera en su contexto particular de interpretación de la realidad que está pretendiendo presentar (Cárcamo, 2005).

Es importante destacar que el modelo hermenéutico fue utilizado por Benjamin, pero tuvo como particularidad la introducción de la discontinuidad como “el ejercicio de ruptura con una tradición de la que se intenta recoger lo no dicho y lo excluido de la misma, interpelando desde lo concreto” (Romero, 2010). Ante esta circunstancia, Gadamer tiene una postura más conservadora, porque, aunque acepta diversas lecturas de la tradición, en su hermenéutica es difícil establecer un vínculo con lo no dicho. Esa postura de Benjamin encuentra afinidad con esta tesis, en el sentido de que el anacronismo y la discontinuidad en la historia hace parte de las propuestas artísticas de Restrepo analizadas aquí, donde se trata de resaltar lo no dicho en la historia con un sentido crítico.

Así mismo, la hermenéutica crítica tiene un enfoque que se pregunta y va más allá de la realidad expuesta “cuando se accede al horizonte de comprensión de victimación” (Mendoza, 2003),¹¹¹ a esos sentidos que se develan en las videoinstalaciones analizadas en esta tesis y que dan cuenta de los efectos del conflicto armado nacional.

Dimensión crítica de la hermenéutica

Gadamer reflexiona sobre las posibilidades que tiene la hermenéutica, del carácter abierto que tiene la interpretación, debido a que el significado de una obra o de un texto puede lograrse a partir de un número indefinido de contextos, es decir, no hay lugar para una interpretación final, única y completa (Lafont, 2010). Por este motivo, da lugar a que surja la hermenéutica crítica, como la visión que va más allá del espacio en el que se está; o, como lo describe Elliott Eisner, “la crítica tiene relación con el arte de decir las cosas útiles sobre objetos y eventos, sean complejos o sutiles, para que los demás puedan ver y entender lo que no veían ni comprendían antes” (1988, p. 3).

111 “En la hermenéutica crítica, el intérprete no se interesa sólo en lo que el autor ha querido decir, sino que se interroga sobre la realidad misma, privilegiando el nivel de acceso en el horizonte de comprensión de victimación, y en ese sentido tiene que mostrarse crítica, no sólo con respecto a un autor, sino con relación a la tradición que modeló su propio espíritu. También se insiste en el esfuerzo transformador de la temporalidad” (Mendoza, 2003).

Muchos autores han defendido el potencial crítico de la hermenéutica y entre ellos se pueden mencionar Bajtin (1981), Ricoeur (1981), Derrida (1989), Habermas (1990), Gardiner (1992), Jardine (1992) y Vattimo (1997) de los cuales se han destacado por mostrar una perspectiva teórico-crítica Habermas y Gadamer; y frente a las posturas deconstruccionistas, Derrida y Gadamer.

La *hermenéutica crítica* inicialmente “tiene como objetivo el arte de la interpretación, pero éste no es su sentido único, puesto que tiene continuidad en la historicidad (como un tiempo infinito)”. En efecto, la hermenéutica crítica sirve para “aceptar la interpretación como un proceso de ruptura en los efectos no intencionales de un orden interpretativo de univocidad” (Mendoza, 2003). De hecho, aquí todas las interpretaciones serían ilimitadas en el tiempo y podrían transformarse permanentemente (Mendoza, 2003).

Autores como Deluca (2000) han manifestado que la convergencia entre dos posturas enriquece el potencial crítico de la hermenéutica; es decir, que el conjunto que representan la hermenéutica de Gadamer y la perspectiva crítica abren un modelo de respeto y apertura hacia el “otro” antes que anularse, y de esta forma logran la comprensión. Esto lo confirma Kearney (2003) cuando propone un espacio intermedio que facilite la comunicación entre áreas distintas, pero no incompatibles.¹¹² De esta manera se pueden integrar aspectos del lenguaje e ideas desconocidas de las perspectivas críticas, y podrían reconocerse posturas divergentes, pero comunicativas de los individuos. El investigador genera este espacio a través de la “subjetividad vigilante” (Deluca, 2000), que constituye la base, el enfoque y un buen respaldo para la interpretación que él adopte.

A partir de ello, es posible deducir que en la hermenéutica existen dos actores, quien no sabe y ni comprende las cosas y se enfrenta a quien las conoce y las comprende, también conocido como el *hermeneuta*. En síntesis, el objetivo de la crítica, para el hermeneuta, sería develar una situación para que pueda ser observada y apreciada, además de facilitar el lugar para que las voces contenidas tengan eco y puedan ser escuchadas y los discursos olvidados puedan ser recordados.

112 Un lugar entre la “comunidad de los horizontes agradablemente fusionados” (hermenéutica romántica) y la “ruptura apocalíptica de no comunidad” (hermenéutica radical) (Kearney, citado por Kinsella, 2006, p. 8).

Un buen complemento para el análisis hermenéutico crítico puede ser el *enfoque metaxológico*,¹¹³ el cual trata de definir un camino entre las dualidades y las polaridades (Castro, 2012, p. 445), por ejemplo, mediante procesos analógicos. Se trata, por ejemplo, de interpretar, comprender y alcanzar el sentido de la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, a partir de la combinación entre imagen real e imagen virtual en una piscina llena de agua, que simboliza el proceso de purificación del purgatorio, y a su vez, integrar la banda sonora, que entre discursos político-religiosos disímiles evoca el perdón. En la convergencia de los elementos formales y los conceptos es que se logra percibir la idea de que en Colombia “el que reza y peca, empatía”. Por otro lado, el hecho de reconocer la dualidad y la diferencia permite que se configure un enfoque hermenéutico adecuado; de ahí que Merleau-Ponty tenga como apuesta neurálgica de su filosofía la superación de todo dualismo y “proponga la importancia de la dialéctica, no en el sentido hegeliano o marxista de síntesis final, pero sí en un sentido de composición abierta del diálogo entre las polaridades” (citado por Gardiner, 2000, p. 119). En consecuencia, una dialéctica abierta tiene paralelo con un diálogo en el que se admite la posibilidad de un cambio súbito en las polaridades, algo que enriquece el diálogo hermenéutico crítico. Esta conclusión está relacionada con la transformación —sugerida por Merleau-Ponty— de la filosofía de sistema en interrogación permanente, lo que a su vez deriva en un diálogo que facilita la incorporación del elemento crítico (Kinsella, 2006, p. 9).

El modelo hermenéutico crítico propuesto en esta investigación y que integra descripción, análisis, e interpretación crítica y comprensión, no tiene precedente en el análisis de la obra de Restrepo, según se pudo observar en las diversas publicaciones en torno a sus producciones artísticas.

Enfoque metodológico

Como queda señalado, el método hermenéutico descrito por Gadamer constituye una herramienta de análisis muy útil cuando se pretende abordar obras contemporáneas que

113 “[...] la doble naturaleza de lo metaxológico, lo analógico, lo que está entre dos reinos. El sumo análogo del arte son los iconos, que participan de lo divino que presentan y de lo humano que representan. La ficción que es el arte participa del ser y el no ser” (Castro, 2012, p. 455).

por su complejidad técnica y conceptual limitan, en primera instancia, la comprensión del espectador. Este método es complementado en esta investigación con un aspecto crítico, desarrollado a partir de nuevos fundamentos teóricos y nuevas formas de entendimiento, que busquen desentrañar el sentido de la obra que se muestra heterogéneo y complejo. De hecho, en la metodología, la parte técnica abarca la descripción y el análisis, y los conceptos hacen parte del nivel de interpretación-comprensión crítica.

En una investigación de carácter cualitativo como esta, el énfasis del pensamiento hermenéutico reside conjuntamente en la comprensión y en la interpretación, y no en la explicación y la verificación. De hecho, Gadamer indica cómo la comprensión (*verstehen*) es el hilo conductor universal con todo tipo de interpretación,¹¹⁴ y es por esto que el pensamiento hermenéutico y la investigación cualitativa pueden establecer su conexión.

Para efectos de esta investigación, en la que se busca demostrar cómo las videoinstalaciones de Restrepo seleccionadas, en tanto que discurso estético, constituyen una postura crítica de la historia de la violencia en Colombia en el último siglo, mediante el uso de recursos visuales, acústicos y espaciales, la hermenéutica representa un interesante y contundente instrumento contemporáneo de análisis, porque no solo permite abordar la obra en los aspectos descriptivo y reflexivo, sino también alcanzar una adecuada comprensión que incluya un nivel crítico, mediante el uso de conceptos pertenecientes a la filosofía, que involucren no solo la forma, sino también el fondo en el marco de la estética del arte.

Esta metodología se considera pertinente para el abordaje de las obras de José Alejandro Restrepo en el marco de los conceptos enunciados por Gadamer, porque

[...] la hermenéutica conlleva una exigencia moral: llegar al otro a través de la palabra y del *esfuerzo del concepto* (Hegel). Para eso es necesario el olvido de sí mismo, lo que según Gadamer constituye una de las grandes bendiciones del arte y una de las grandes promesas de la religión (Aguilar, 2004, p. 62).

114 “Por eso no puedo darme por convencido cuando se me objeta que la reproducción de una obra de arte musical es interpretación en un sentido distinto del de la realización de la comprensión, por ejemplo, en la lectura de un poema o en la contemplación de un cuadro. Pues toda reproducción es en principio interpretación, y como tal quiere ser correcta. En ese sentido es también comprensión” (Gadamer, 2012, p. 14).

Además, para esta investigación, al modelo hermenéutico con carácter crítico se agrega el modelo hermenéutico con enfoque humanista, como lo expuso Max Weber, y que insiste en la acción social, según lo indica Ruiz-Olabuénaga: “Por acción social debe entenderse una conducta humana (bien consista en un hacer externo o interno, bien en un omitir o permitir) siempre que el sujeto o los sujetos enlacen a ella un sentido subjetivo” (1991, p. 34). De esta forma, la manera de actuar del individuo estará de acuerdo con el sentido que les brinde a sus experiencias, a su comprensión e interpretación.¹¹⁵

También se debe considerar la orientación que en la práctica se le da a la interpretación y que, según Vattimo,

[...] no es ninguna descripción por parte de un observador neutral, sino un evento dialógico en el cual los interlocutores se ponen en juego por igual y del cual salen modificados; se comprenden en la medida en que son comprendidos dentro de un horizonte tercero, del cual no dispone, sino en el cual y por el cual son dispuestos (1991, pp. 61-62).

Estos modelos hermenéuticos se pueden complementar con el modelo semiótico, a partir de los signos y los símbolos que exhiben este tipo de producciones artísticas. La convergencia entre estos modelos reside, por ejemplo, en la descripción de la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, donde aparecen signos como el de una pileta llena de agua, que simbólicamente alude a la limpieza, a la purificación, al proceso de expiación de las culpas. De esta forma surgiría una aproximación al significado que encarna esta videoinstalación y, en consecuencia, pueden surgir las interpretaciones.

Así pues, en este método, inicialmente (primer nivel o fase) se plantea la descripción de las obras, descripción que consiste en enunciar cada uno de los elementos objetivos que las integran desde el punto de vista acústico, visual y espacial, además de evidenciar los signos y símbolos que orientan el sentido de las producciones y que pueden estar determinados por el uso que el artista le da al manejo de la historia,

115 La interpretación constituye un desafío diario, porque “en su dimensión ética, que podemos extender a los campos ideológico y religioso; que abarca el ámbito social, político y jurídico, la dimensión cultural y artística, la etiqueta y del buen gusto, así como la dimensión de procedimientos técnicos y artesanales. Todas estas dimensiones están, por sí mismas, involucradas en lo que se puede denominar la adecuada formación del ser humano” (Hermanus Demon, 2013, p. 36).

de la memoria y el tiempo, en las categorías que son objeto de análisis: *anacronismo*, *posmemoria* y *temporalidades*.

Seguidamente, se analiza el aspecto expresivo-comunicativo de la obra.¹¹⁶ En este nivel (segunda fase) se revisa el trabajo de Restrepo como artista-historiador, luego de evaluar las modalidades de estilo, procedimiento, forma y tiempo verbal, y sus características como narrador en torno al tema de la historia violenta de Colombia y a su manera de argumentarla.

El tercer nivel (fase tres) es el de la experiencia hermenéutica, el de interpretación-comprensión bajo una perspectiva crítica, donde se encuentra la verdad.¹¹⁷ En realidad, la verdad aquí referida

[...] no consiste en un significado que está llanamente al descubierto, sino más bien en lo insondable y profundo de su sentido. Por esto, según su esencia, es una disputa entre mundo y tierra, entre el surgir y el quedar resguardada (Heidegger, citado en Gadamer, 2002).

El *corpus* seleccionado son tres de las más recientes videoinstalaciones del artista José Alejandro Restrepo: *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, *Ejercicios espirituales* y *Maqueta para el Dante*. Su elección obedece a que son obras donde se devela su agudeza y contundencia en la crítica política que realiza a la historia de la violencia en Colombia, utilizando estrategias discursivas contemporáneas como la imagen dialéctica, el anacronismo y proyectando su trabajo como especie de posmemoria. La investigación tuvo en su perspectiva aspectos no explorados por otros estudios en las obras de José A. Restrepo, particularmente su papel como artista-historiador y el empleo de modalidades como la alegoría, la ironía, la teatralidad, el montaje, e incluso la intertextualidad y la indexicalidad que se develan cuando son analizadas en conjunto las tres videoinstalaciones.

Las categorías escogidas para la investigación permiten develar cómo Restrepo estetiza la historia de manera audaz, crítica, pertinente, y por demás inédita, a través de

116 Consiste en “develar el lenguaje frente a algo no conocido, que sale a nuestro encuentro y que nos habla. Se trata de una auténtica experiencia, un encuentro con algo que vale como verdad” (Gadamer, 2012, p. 583).

117 “[E]l que ese encuentro se cumpla en la realización lingüística de la interpretación, y el que con ello el fenómeno del lenguaje y de la comprensión se manifieste como un modelo universal del ser y del conocimiento, todo esto permite determinar de una manera más cercana el sentido que tiene la verdad en la comprensión” (Gadamer, 2012, p. 583).

conceptos como el *anacronismo*, la *imagen dialéctica* y la *posmemoria*. La idea de *anacronismo* ha sido utilizada tanto por escritores como por artistas-historiadores y tiene relevancia como categoría por tratarse de una modalidad discursiva que permite abordar el pasado desde el presente para otorgarle un nuevo sentido a la historia. Por otro lado, el concepto benjaminiano de *imagen dialéctica* fue seleccionado debido a que, en el arte contemporáneo y especialmente en videoinstalaciones tan complejas como las que son objeto de estudio en esta tesis, aparece y se destaca como teoría del conocimiento, cómo esa estrategia discursiva que permite alcanzar el sentido de las obras. De igual manera, en el transcurso de la investigación surgió la categoría de *posmemoria*, debido a que las producciones artísticas seleccionadas constituyen una forma de registro del trauma cultural sufrido por la sociedad colombiana, en tanto que memoria integral, por lo que debe conservarse y transmitirse a generaciones posteriores, para que no incurran en los mismos sucesos y, además, no lleguen a hacer parte del olvido.

Además, el análisis de las tres videoinstalaciones necesitó, para su ejecución, como ha sido tradicional en las investigaciones cualitativas, de la recolección de la información basada en discursos audiovisuales y espaciales, y en la observación de comportamientos relacionados con el arte, porque se trata de estudiar la realidad histórica en un contexto natural.

La metodología de análisis cualitativo desarrollada en esta tesis, a partir del modelo de la hermenéutica crítica, tiene afinidad con la hermenéutica utilizada por Walter Benjamin, gracias al uso de conceptos como la discontinuidad y a la búsqueda de lo no dicho o referido a partir de eventos concretos. Este modelo pudo ser utilizado para lograr la interpretación y comprensión de las videoinstalaciones seleccionadas de Restrepo, gracias a que en su estrategia discursiva de la historia se involucran el anacronismo, la discontinuidad y lo fragmentario, para dar cuenta, con sentido crítico, de la realidad histórica que ha tenido la violencia en Colombia en el último siglo.

A continuación se describe el trabajo específico que se hace con cada obra, asunto que se desarrolla de manera particular en cada uno en los demás capítulos del texto.

Procedimiento por cada obra

Variaciones sobre el purgatorio N.° 4 (2011)

En la primera fase se realiza una descripción de la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.° 4* (2011), a partir de los elementos formales que la integran: a nivel visual, el agua, la piscina, las barandas y la iluminación; a nivel acústico, los discursos político-religiosos, y en el plano espacial, una reflexión sobre lo que es un lugar teleológico.

Asimismo, se considera pertinente explicar la totalidad de la secuencia de la que hace parte la obra, debido a que es la cuarta de las cinco *Variaciones sobre el purgatorio* que integran la videoinstalación.

Otros aspectos de la obra que tienen relevancia en esta fase del análisis son la idea de purgatorio como el lugar de expiación de las culpas, la imagen dialéctica construida entre lo real y lo virtual, el plano, la banda sonora, el sonido, el ruido, el espacio audiovisual y el del montaje.

La segunda fase corresponde al aspecto analítico, enfocado hacia la estrategia discursiva que desarrolla Restrepo a partir de los elementos formales. Para este efecto se tuvieron en cuenta cuestiones como la voz narrativa, la relación con la diégesis, la perspectiva narrativa, la ocularización y la auriculización de la imagen, la profundidad del relato histórico, la focalización “cero”, la teatralización y el fotomontaje y, por último, la dimensión ideológica: teológico-política.

En la tercera fase se hace una interpretación crítica de la videoinstalación, teniendo en cuenta los aspectos indicados en el análisis y que permiten definir a José Alejandro Restrepo como un artista-historiador. Además, el artista, a través de esta obra, permite que el espectador genere una imagen dialéctica que le posibilita alcanzar el sentido de la misma. Por último, esta obra también constituye un motivo para generar posmemoria, debido a que eventos tan graves como los ocurridos a propósito del conflicto armado nacional no deben permanecer en la impunidad y mucho menos en el olvido.

Ejercicios espirituales (2013)

Esta videoinstalación exhibió —a lo largo de cuatro semanas—, en un ambiente teatral, una serie de representaciones llamadas “contemplaciones”, estableciendo un paralelo con lo que son los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola.¹¹⁸

En una primera fase se describen los elementos formales que integran las contemplaciones realizadas diariamente en la obra artística, pero agrupadas por semanas, teniendo en cuenta las dialécticas establecidas por Restrepo.

Para efectos del análisis (segunda fase) se tuvieron en cuenta los siguientes conceptos: intertextualidad, composición de lugar, teatralidad, montaje, percepción expandida, listas, estatización de la historia, alegoría, ironía y pareidolia.

En la tercera fase se muestra esa nueva historia de Colombia planteada por el artista, que coincide con las tesis *Sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin, particularmente en lo que se refiere al anacronismo y la imagen dialéctica. También se devela el manejo que Restrepo le otorga al tiempo y a la memoria en la construcción de la historia, y a la importancia que pueden tener los relatos históricos apoyados en la estética del arte, en cuanto al desarrollo de posmemoria, antes de que caigan en el olvido.

Maqueta para el Dante (2014)

Esta videoinstalación se desarrolló a partir de la intervención que Restrepo hizo en el *Monumento a Los Héroes* en Bogotá y que originalmente busca exaltar a quienes ofrecieron su vida en las guerras de Independencia de Colombia y en Corea.

En la fase descriptiva, se muestran los elementos formales que integran la obra y de la que hacen parte no solo la estructura externa del monumento, sino también el espacio superior y el interior, y se le exhibe al espectador lo que sería el discurrir por el infierno de Dante, luego de un descenso por la escalera interna, donde puede percibir en el ambiente tanto el espacio lúgubre como las sensaciones que generan los videos, entre sonidos e imágenes, que aluden al purgatorio y al infierno.

118 Para diferenciar la obra de Restrepo de la de Loyola, se utilizan las mayúsculas iniciales en esta última.

Con respecto a la fase del análisis, se evalúan aspectos como el tiempo en la historia y la memoria; los conceptos de *patrimonio*, *arte público* y *expresión política*, la imagen como testimonio de la memoria histórica (denuncia, perjuicios y ausencia) y, por último, lo que son las estrategias artísticas liminales y el concepto de *videopolítica*.

En la última fase o de interpretación-comprensión se muestra cómo Restrepo conduce a la construcción de la imagen dialéctica por el espectador, mediante una serie de experiencias que son anacrónicas no solo desde el punto de vista temporal, sino también conceptual. Asimismo, se enuncia de qué manera aparece en esta obra la posmemoria.

Comparativo de las tres videoinstalaciones

El capítulo 7 busca evaluar el conjunto de las tres videoinstalaciones que, en el plano (nivel, fase) descriptivo, aluden a la forma como Restrepo configura la imagen dialéctica en cada una de ellas, a partir de elementos visuales, acústicos y espaciales, o de lo que serían estrategias de percepción expandida; a maniobras artísticas que involucran el lenguaje, como la metáfora, y a la postura de artista-historiador que tiene Restrepo y, por último, a la implementación del montaje y las teatralidades liminales, al utilizar técnicas que involucran la indexicalidad y la intertextualidad.

En la fase analítica se muestra cómo el anacronismo constituye uno de sus principales rasgos discursivos y es el mismo que le permite configurar posmemoria.

Por último y en la fase de interpretación-comprensión, se resalta la imagen dialéctica como el núcleo de su estrategia discursiva de la historia de la violencia en Colombia en el último siglo, apoyada en relatos anacrónicos que generan una especie de posmemoria, antes de que puedan hacer parte del olvido de la sociedad colombiana.

En la tabla 1 se resume el enfoque metodológico enunciado.

Tabla 1 Enfoque metodológico para el análisis cualitativo de las tres videoinstalaciones de Restrepo

| Videoinstalación Título y año | Nivel descriptivo (Elementos formales) | Nivel de análisis | Nivel de interpretación- comprensión (Perspectiva crítica) |
|---|---|---|--|
| <i>Variaciones sobre el purgatorio N.º 4</i> (2011) | Descripción Contexto Purgatorio: expiación de la culpa La imagen dialéctica: real vs. virtual El plano El sonido y el ruido La banda sonora El espacio El espacio audiovisual El espacio del montaje | Voz narrativa – diégesis –Punto de vista Restrepo ¿Artista-historiador? Narrador heterodiegético y homodiegético Perspectiva narrativa Ocularización y auriculización de la imagen Profundidad del relato histórico Focalización “cero” Estrategias semióticas: Fotomontaje y teatralización Dimensión ideológica: teológico-política | Restrepo Artista-historiador. Imagen dialéctica Nueva historia. Anacronismo Posmemoria |
| <i>Ejercicios espirituales</i> (2013) | Descripción de las contemplaciones que integran las cuatro semanas de los <i>Ejercicios espirituales</i> | Intertextualidad Composición de lugar. Teatralidad, montaje Indexicalidad Percepción expandida Listas Estetización de la historia Alegoría e ironía Pareidolia | Interpretación-comprensión. Perspectiva crítica Restrepo Artista-historiador. Imagen dialéctica. El enigma del tiempo y la historia La memoria y el arte como expresión del trauma La nueva historia planteada por José A. Restrepo Anacronismo histórico Memoria del trauma y posmemoria Olvido |
| <i>Maqueta para el Dante</i> (2014) | Descripción de la estructura externa e interna del <i>Monumento a Los Héroe</i> s Historia del Monumento Intervención artística | El tiempo en la historia y la memoria Patrimonio, arte público y expresión política La imagen como testimonio de la memoria histórica. Teatralidad liminal y videopolítica | Interpretación-comprensión crítica Restrepo Artista-historiador. Imagen dialéctica. Anacronismo Posmemoria. |

4. Obra: *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4* (2011)

Nivel descriptivo

Descripción



Figura 3 *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4* (2011)

Foto: Roberto Herrera (Restrepo, 2011, p. 164).

Esta videoinstalación fue comisionada por la Universidad Nacional de Colombia en el año 2011 al artista José Alejandro Restrepo, para una exposición en un recinto de 12 × 5,6 m del Museo de la Universidad. La obra se encuentra presidida, en el video analizado (Museo de Arte Universidad Nacional. *Vistazos críticos*, 2011), por las siguientes frases de Dante: “Quiénes son ustedes? ¿Quién los guía para salir de esta noche tan profunda?” (citado por Restrepo, 2011, p. 164).

La obra escenifica el purgatorio en una sala amplia y oscura, en donde se combinan la imagen virtual y la real, para configurar una piscina llena de agua, con carriles separados por líneas en forma de cruz, con barandas, que facilitan la entrada y la salida de la pileta, y luces que permiten visualizar los movimientos del agua. Adicionalmente, en el ambiente lúgubre generado por la baja iluminación y el sonido amplificado del eco de gotas de agua que caen, se escuchan discursos, sin un orden predeterminado, de Elda Neyis Mosquera García (alias *Karina*), Carlos Castaño, monseñor Crisanto Luque, Salvatore Mancuso, Iván Roberto Duque Gaviria (alias

Ernesto Báez), Álvaro Uribe Vélez, Ever Veloza (alias *HH*) y José Gregorio Mangones Lugo (alias *Carlos Tijeras*),¹¹⁹ que se mezclan con oraciones como la del *Mea culpa*,¹²⁰ y la repetición de la palabra “perdón” a las víctimas y al pueblo colombiano (Sáez de Ibarra, 2014).

Estos elementos de carácter formal configuran una teatralidad construida a partir de efectos de montaje, en los que convergen, en síntesis, la imagen real, la virtual y los documentos sonoros.

Contexto para la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4* (2011)

La obra *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4* hace parte de una serie conocida como *Las variaciones* y se trata de una “serie de transposiciones que reinterpretan el purgatorio cristiano”. La obra completa se encuentra integrada por instalaciones, grabados y fotografías, ubicados en recintos en los que se combinan imaginarios y la historia violenta de Colombia, con las sanciones establecidas por la Iglesia católica a través del tiempo. De hecho, en un país regido por el concordato entre la Iglesia católica y el Estado, “la palabra de Dios es palabra política” (García La Rota, citado por Restrepo, 2011, p. 140).

La primera es una videoproyección sobre 40 xilografías entreteladas de 90 × 60 cm, de imágenes del fuego al que se exponen las ánimas del purgatorio en su proceso de purificación. La obra se encuentra presidida por la frase de Dante: “Ánimas Santas, id subiendo mordidas por la llama fulgurosa” (citado por Restrepo, 2011, p. 164) y con: “la ladera, con llamas nos acecha, pero lanza hacia arriba el suelo un viento que las detiene y hacia atrás las echa” (Alighieri, 2016, p. 363).

119 Documentos sonoros que hacen parte de la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4* (2011) (Restrepo, 2011, p. 164).

120 “Este término se refiere a una frase de origen latina con variedad del idioma español, muy usado en la antigüedad como una oración tradicional en la liturgia del rito romano conocido como confesor o yo confieso y quiere decir culpa mía, referido al pecado voluntaria de la ley de Dios y empleado también como ‘entonar la mea culpa’ al reconocer los pecados y las faltas propias” (Definición a, s. a.).



Figura 4 *Variaciones sobre el purgatorio N.º 1*
Videoproyección sobre 40 xilografías de 90 × 60 c/u.
Foto de León Darío Peláez (Restrepo, 2011, pp. 175-176).

El artista acude aquí al poder comunicativo y retórico de la imagen, a “predicar con los ojos”, como ocurría en el Barroco; pero, a través de dispositivos propios del espectáculo,

[...] se expone el cuerpo afligido xilográfico, hecho a punta de heridas sobre la madera que permitirá la repetición serial del aspirante al purgatorio. La cabeza parlante está atenta al *teleprompter* o al apuntador, acaso el papel tamaño carta que sus redactores-asesores le han fabricado a última hora, la imagen-justicia social (Restrepo, 2011, p. 137).

La segunda variación corresponde a un *videoperformance* de 15 minutos, donde se observa el deambular de personajes erráticos como espectros o fantasmas en las oficinas públicas, lo que parece aludir a otro paraje del “Purgatorio” en *La divina comedia*: “Mi vista se enajena al ver adelantar esas visiones, que personas no son de forma plena” (Dante, citado por Restrepo, 2011, p. 136). En el video se observan los movimientos de los personajes, entre reales y virtuales, a través de los cubículos, como si se tratara de “coreografías gregarias, cuerpos aglutinados, las almas y sombras (en pena) son aquí una misma entidad” (Restrepo, 2011, p. 136).

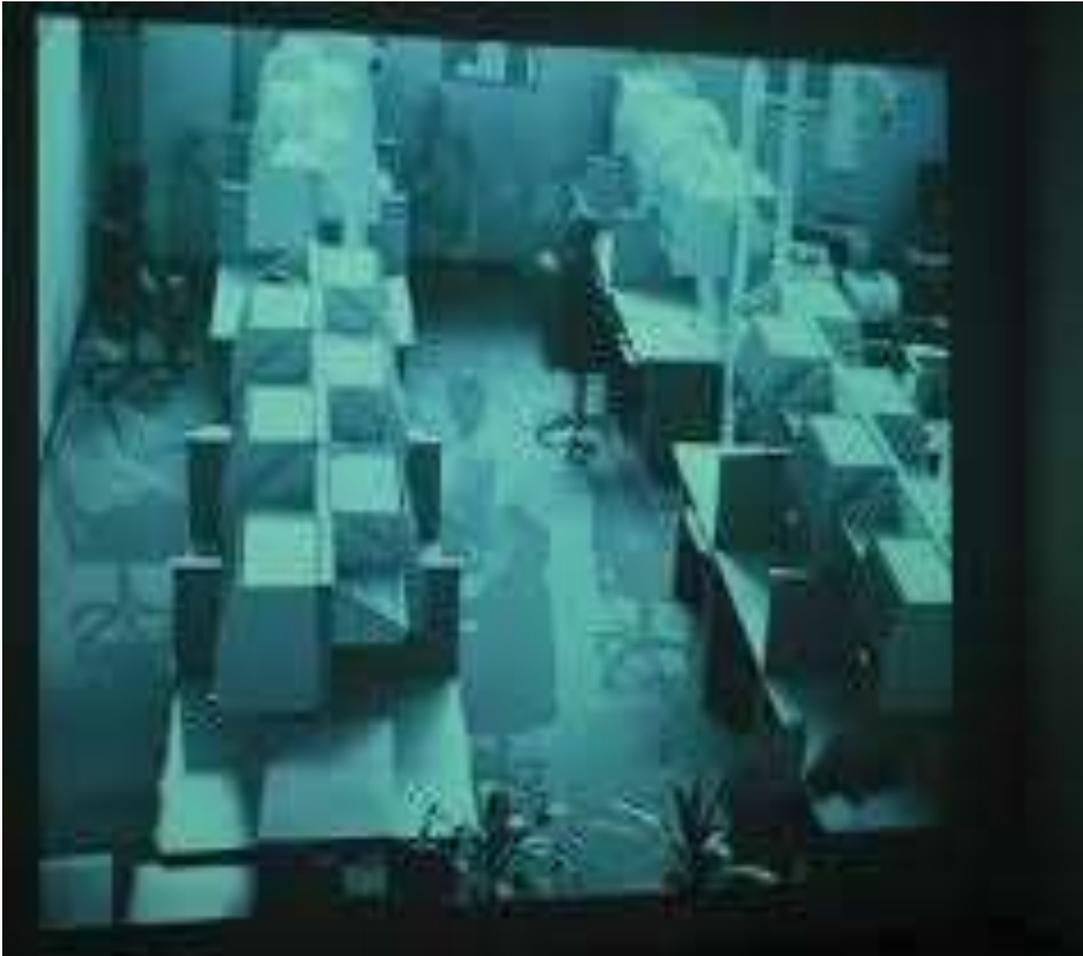


Figura 5 *Variaciones sobre el purgatorio N.º 2* (2011)

Videoinstalación.

Foto: Still (Restrepo, 2011, pp. 171-172).

La tercera variación es una videoproyección sobre un vidrio templado de 184×82 cm, que tiene una duración de 14 minutos, en la que se presentan una serie de registros sobre las ánimas del purgatorio, que corresponden a pequeñas esculturas religiosas caribeñas realizadas en madera y exhibidas en una vitrina, para de esta forma confrontar la exhibición museográfica y la teatral, mientras se escucha la grabación de un turista que muestra su devoción religiosa. También esta obra la preside el siguiente parágrafo de *La divina comedia*: “Y pienso que así irán estos penando por el tiempo que Dios los martiriza, conviniendo esta cura a sus pecados, en que el fuego sus llamas cicatriza” (Dante, citado por Restrepo, 2011, p. 136). En esta producción, el artista presenta un juego en el que intervienen el sentido del límite y la proyección de la imagen; es la representación de la representación, donde las ánimas reflejadas en el vidrio son redireccionadas a otros lugares de la sala, de la misma forma que el espectador es

reflejado en el vidrio, e igualmente refractado, para mezclarse con las ánimas en un desfile lúgubre.



Figura 6 *Variaciones sobre el purgatorio N.º 3* (2011)
Videoproyección sobre vidrio templado.
Fotos: León Darío López y Roberto Herrera (Restrepo, 2011, p. 166).

La quinta variación corresponde a un *videoperformance* realizado el 7 de marzo de 2011, en la que deambulan personajes, sombras y fantasmas sobre la superficie de una piscina bajo el ojo totalizante, que no es más que una luz infrarroja y cenital. Esta obra la encabeza la siguiente cita de *La divina comedia*: “Sombra se llama desde aquel momento, y en esta nueva forma que asumimos se organiza de nuevo el sentimiento” (Dante, citado por Restrepo, 2011, p. 133). Esta obra complementa la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, donde no solo se exhiben el espacio, el audio y el video, sino también algunos personajes que deambulan. Existe aquí una clara alusión al purgatorio como ese escenario transitorio entre el cielo y el infierno, que tiene como

objetivo la purificación de las almas antes de su entrada al cielo (Restrepo, 2011, p. 136).



Figura 7 *Variaciones sobre el purgatorio N.º 5* (2011)

Foto: Roberto Herrera. (Restrepo, 2011, p.159)

Otra manifestación artística que hace referencia al purgatorio y que fue referente para Restrepo, según se indica en la publicación *Religión catódica* (2011), corresponde a la pintura *purgatorio*, que hace parte de *Les très riches heures du duc de Berry* (1400 d. C.), exhibida en el Museo Condé (Chantilly, Francia). Esta obra, de gran contraste y colorido, muestra cómo las almas castigadas reposan en el infierno, representado por cuerpos revestidos de rojo en medio de las llamas, del cual pueden ser rescatadas por querubines para ser conducidas a una piscina donde se purificarán. Desde este lugar y luego del proceso de redención, las ánimas son ascendidas al cenit, pintado con un desvanecido en azules que avanza de la tierra hasta el cielo. Esta antigua e icónica pintura fue tomada en cuenta por Restrepo para su videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, por su alto contenido iconográfico e iconológico.



Figura 8 Purgatorio. *Les très riches heures du Duc De Berry* (1400 d. C.)
Museo Condé (Chantilly, Francia).
(Restrepo, 2011, p. 131).

Más allá de los referentes artísticos, Restrepo también incluye elementos de carácter político y religioso del pasado para controvertir el presente. De ahí la importancia del contexto sociopolítico para la elaboración de la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, y que está relacionado con lo ocurrido el 28 de julio de 2004, cuando Salvatore Mancuso, Ramón Isaza y alias *Ernesto Báez*, voceros de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), llegaron a “la Catedral Primada de la democracia que es el Congreso de Colombia, y a la tribuna solemne donde reside la majestad de la República”, como lo expresó Báez en su discurso (citado por Abad, 2004). Esto muestra claramente la relación político-religiosa que representa su acto, y que coincide con los planteamientos de Carl Schmitt sobre el vínculo entre lo político y lo religioso.¹²¹ Esta compleja relación ha tenido gran presencia en la obra de Restrepo, y fue el motivo para el desarrollo de una cuidadosa investigación que culminó con la obra completa conocida como *Variaciones sobre el purgatorio*.

Purgatorio

La idea del purgatorio para la Iglesia católica¹²² tiene su origen en el año 593¹²³ y es considerado el lugar donde se expían las penas: los fieles interceden por las ánimas de

121 “*Todos los conceptos significativos de la moderna teoría del Estado son conceptos teológicos secularizados*, y no lo son solo debido a su evolución histórica, por haberse transferido de la teología a la teoría del Estado —al convertirse el Dios todopoderoso, por ejemplo, en el legislador omnipotente—, sino también *con respecto a su estructura sistemática*, cuyo conocimiento es preciso para el análisis sociológico de dichos conceptos” (Schmitt, 2004, p. 43).

122 “A pesar de que no hay base bíblica para el Purgatorio, hay una fuerte necesidad filosófica para esta doctrina en la teología católica romana. La Iglesia Católica considera que la salvación es como un objeto de adorno o embellecimiento del alma. Es un proceso que comienza con el bautismo, mediante el cual se infunde la gracia santificante inicial. Se supone que esto hace al alma santa e inherentemente agradable a Dios. Otros sacramentos y buenas obras justifican más al alma y la hacen más atractiva a Dios. El objetivo es transformar el carácter esencial del alma en algo que en sí mismo sea objetivamente bueno. Por lo tanto, es lógicamente razonable requerir la limpieza total de cada vestigio de pecado antes que el alma pueda entrar en la presencia de Dios. Por consiguiente, el Purgatorio es la extensión lógica del proceso de salvación de la Iglesia Católica.

El Purgatorio es también un elemento integral del sistema penitencial católico romano. Según la Iglesia Católica, cada pecado acredita castigo temporal a la cuenta del pecador. Los actos de penitencia, sufrimiento e indulgencia adeudan dicha cuenta. Puesto que los pecadores no pueden pagar totalmente por el pecado en esta vida, el Purgatorio en el más allá es necesario para hacer el balance del libro mayor. Finalmente, la Iglesia Católica usa el Purgatorio para motivar a los católicos a que vivan una vida de justicia. Si no hubiera Purgatorio, piensa la Iglesia, la gente continuaría pecando sin temor” (McCarthy, 1996, pp. 96-97).

123 “La idea del Purgatorio, un lugar ficticio de purificación final, fue inventada por el Papa Gregorio El Grande en el año 593. Había tal renuncia en aceptar la idea (puesto que era contraria a la Escritura) que el

los difuntos ante Dios para que los purifique y puedan salvarse plenamente.¹²⁴ En consecuencia, es como un lugar de esperanza para los creyentes, al que se accede para padecer determinados sufrimientos que permitirán después ir al cielo, según la idea tradicional de que ciertas acciones humanas pueden compensar otras, la misma que dio lugar a que aparecieran las “indulgencias” con la intención de pagar para poder salvar el alma.

La palabra “purgatorio” surge del latín *purgare*, que significa “purificar o purgar” (El pequeño Larousse ilustrado, 2010, p. 844), y se considera que tiene tres significados: satisfacer, limpiar y evacuar. De acuerdo con la *Nueva enciclopedia católica*, el purgatorio es:

[...] el lugar o estado fuera de este mundo, en donde las almas que han muerto en estado de gracia, expían sus pecados veniales y mortales, ya perdonados en vida, o también los pecados veniales no perdonados, hasta que, purificadas por completo, puedan entrar al cielo (1967, p. 1034).

Para los católicos y los coptos, el purgatorio es “un lugar donde se pagan las deudas, las almas se purifican y pueden salir una vez el fuego les ha limpiado los pecados” (García la Rota, citado por Restrepo, 2011, 140).

Desde los primeros tiempos del cristianismo, el fuego ha sido una constante como elemento purificador, aunque no siempre asociado con el purgatorio. San Pablo, en la Biblia (1 Cor 3:13-15), devela cómo el fuego pondrá a prueba el comportamiento terrenal de cada individuo; de igual forma lo ha considerado la Iglesia católica por medio de sus padres y místicos, cuando se refieren al “fuego purificador”.

Una de las más antiguas representaciones pictóricas del purgatorio proviene del *Breviario* (1296) de Felipe el Hermoso, el cual reposa en la Biblioteca Nacional de París. En él se representan las figuras de las almas del purgatorio en medio de dicho “fuego purificador”.

Purgatorio no se hizo un dogma católico oficial por casi 850 años, en el Concilio de Florencia en 1493 y fue ratificado por el Concilio de Trento entre los años 1545 y 1563” (Sapia, 2008).

124 Alusiones bíblicas al purgatorio: “Y habiendo recogido dos mil dracmas por una colecta, los envió (Judas Macabeo) a Jerusalén para ofrecer un sacrificio por el pecado, obrando muy bien y pensando noblemente de la resurrección, porque esperaba que resucitarían los caídos, considerando que a los que habían muerto piadosamente está reservada una magnífica recompensa; por eso oraba por los difuntos, para que fueran librados de su pecado” (2 Macabeos 12, 43ss.).

“El que insulte al Hijo del Hombre podrá ser perdonado; en cambio, el que insulte al Espíritu Santo no será perdonado, ni en este mundo, ni en el otro” (Mateo 12:32).

A través de los siglos, las mitologías, las religiones y los filósofos se han referido también al *agua*, en particular el griego Tales de Mileto, quien decía que “todo es agua”, y que esta es el elemento esencial de la vida, no únicamente en su esencia química, sino también como parte del alma: fluido purificador, intimidante, profundo y nutritivo. Conocer el agua íntimamente es conocer algo sobre nosotros mismos (Moore, 1997, p. 38). De hecho, el agua es uno de los símbolos más fuertes de la espiritualidad, según lo pudo indicar Teresa de Jesús al “traducir” sus experiencias místicas de comunión entre lo humano y lo divino:

No me hallo cosa más a propósito para declarar algunas de espíritu que esto de agua y es, como sé poco y el ingenio no ayuda y soy tan amiga de este elemento, que le he mirado con más advertencia que otras cosas (1999, p. 2)

En el mismo sentido, se ha considerado el agua como instrumento de renacimiento y purificación. Como lo indica la Biblia: “Quien no renaciere del agua y del espíritu no puede entrar en el reino de Dios” (Juan. 3: 3-5). De hecho, desde el momento de la concepción tenemos contacto con el líquido amniótico, en tanto que material acuoso, se torna en alimento y soporte de vida. Al nacer, un nuevo líquido, el agua bautismal, otorga la identidad para los católicos, borra el pecado original e incorpora al nuevo ser a la Iglesia, en tanto que sociedad espiritual.

Asimismo, en religiones como el islam, las aguas también desintegran y lavan los pecados, tanto así que la inmersión en las aguas significa muerte y la emergencia de ellas implica renacer, como metafóricamente se alude al diluvio universal que, en un hecho ficticio, arrasó con el mundo para luego emergerlo y revivirlo. Para los musulmanes, el agua alivia tanto el cuerpo como el alma de los traumas físicos y psíquicos; de ahí que tenga sentido el ritual de lavado que ellos hacen antes de ingresar en las mezquitas.

La imagen dialéctica: más allá de lo real y lo virtual

El hombre contemporáneo, como habitante de las grandes ciudades, recibe y analiza más de 94% de las informaciones a través de sentidos como la vista y el oído; y más de 80% específicamente, por medio de la percepción visual. Por este motivo, no es

casualidad hablar de “civilización de la imagen”, puesto que la información y la cultura dependen hoy de una estrategia predominantemente visual (Zunzunegui, 2010, p. 21).

Haciendo uso de este recurso, el artista Restrepo construye, en *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, a través de la hibridación técnica, la imagen de una piscina, donde el elemento real se encuentra representado por un par de barandas y seis luces que parecen refractar los efectos del agua; y la imagen virtual, de la que hacen parte el agua y sus movimientos, las marcaciones de los carriles en forma de cruz y toda la mampostería de la pileta.

La imagen virtual que hace parte de la videoinstalación se encuentra configurada por la proyección de rayos lumínicos que se reflejan o se refractan sobre un dispositivo que, en este caso, puede ser un espejo o lente. De alguna manera, el artista propone lo que sería también una imagen abstracta que, aunque se considere concreta, proporciona percepción —pero no *percepción de*, como la que brinda una imagen figurativa—.

Este tipo de reflexión entre lo real y lo virtual que exhibe esta piscina hace que el individuo genere una imagen mental¹²⁵ por su gran contenido de naturaleza psíquica y sensorial, si se tienen en cuenta los conceptos de Jean Paul Sartre en *Lo imaginario* (1964). Es la imagen mental o esa “imagen pensamiento” la que constituye la imagen dialéctica, como aquella que permite configurar el conocimiento en el instante, en el ahora.

La conjunción de los términos “imagen” y “dialéctica” hace referencia, en la obra de Benjamin,¹²⁶ tanto a los objetos históricos materiales (el pasaje, el espejo, el panorama) como a ciertas figuras sociales (el coleccionista y el *flâneur*), e incluso a algunos asuntos generales como la literatura y la misma modernidad; pero además de ser imágenes dialécticas por ser imágenes del conocimiento, en ella convergen sentidos, significados y temporalidades, a veces diversas y en ocasiones contradictorias. En todos los casos, esas imágenes pueden ser consideradas ambiguas por aludir a diferentes

125 “[...] las imágenes mentales presentan un contenido de naturaleza psíquica y no requieren para su aparición de una estimulación física, aunque continúen manteniendo buena parte de las características de las imágenes que podríamos denominar ‘materiales’ (si bien su contenido carece de exterioridad, poseen un contenido sensorial, suponen modelos de realidad, etc.)” (Zunzunegui, 2010, p. 25).

126 “[L]a primera aparición programática del concepto de imagen dialéctica se halla en el *Exposé* de Benjamin de 1935, sobre la planeada *Obra de los pasajes*, titulado *Paris, Capital del siglo XIX*” (Ansgar Hillach, citado en Optiz y Wizisla, 2014, p. 651).

significados y temporalidades,¹²⁷ y al final, constituyen no solo la manera como Benjamin piensa los objetos históricos, sino uno de los distintivos de su filosofía.

En el mismo sentido, Benjamin, con el método dialéctico, ilustró cómo al observar a contraluz se devela lo no evidente, el verdadero rostro de los objetos históricos, bien sean reales y tangibles, como cuando se refiere a pasajes comerciales de París como el de Choiseul (Buck-Morss, 1989, p. 21), o abstractos y epocales, al hacer alusión a la Modernidad. En resumen, la mirada dialéctica permite mostrar la cara oculta de las cosas, la sombra, lo que no se ha visto y sus fuerzas ocultas; de hecho, en el arte contemporáneo las obras, con frecuencia, no se muestran explícitas y siempre tienen algo por develar. Adicionalmente, es el pensamiento el que detiene el flujo del tiempo en el que el objeto histórico se encuentra incluido y lo saca de ahí, y solo entonces cuando se le ve fuera de su contexto es que se devela lo que realmente es o como una “constelación saturada de tensiones” (Hernández-Navarro, 2012, p. 87).

A partir de esta última reflexión sobre la imagen dialéctica es que podemos considerar que Restrepo busca, en el objeto histórico material (imágenes-video), esa “imagen pensamiento” que genera el conocimiento en el espectador, gracias a la ambigüedad, al no ser explícito en la relación entre las imágenes y las grabaciones de audio, porque es difícil establecer una relación entre una piscina llena de agua, en tanto que símbolo de purificación, y los discursos políticos escuchados en el recinto. Asimismo, debido a esa serie de tensiones que involucran tanto las ideas como las temporalidades, porque tanto los sermones de monseñor Builes como los discursos de Álvaro Uribe y las declaraciones de alias *Karina*, entre otros, no coinciden en el tiempo; de hecho, son anacrónicos, y provienen desde perspectivas políticas diferentes, aunque convergen conceptualmente en sus alusiones al perdón, según se puede observar en los diferentes audios de la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*. De esta forma, el artista muestra su intencionalidad, que va más allá de la plástica que involucra lo real y lo virtual, al hacer una inmersión conceptual en lo político desde una

127 Un ejemplo de esta idea la presenta Benjamin al referirse a la modernidad como un tiempo en el que, bajo la apariencia de lo nuevo, se esconden elementos y formaciones intemporales: “en la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez, lo que ha sido desde siempre” (Benjamin, 2005, p. 466), o como se evidencia en el resumen del *Libro de los pasajes*, “la ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica” (Benjamin, 2005, p. 45).

perspectiva religiosa, a través del recurso simbólico que tiene en la historia el purgatorio.

Por otro lado, la imagen en esta videoinstalación se caracteriza por su capacidad de generar videoambientes o videoentornos. Ella enfatiza en aspectos escenográficos que, como en el teatro, implican una correcta disposición técnica y arquitectónica de los elementos que la conforman, un cierto tipo de montaje. Evidentemente, la imagen de la piscina fue construida a partir de proyecciones de video perfectamente ubicados, de tal modo que, al combinar la imagen virtual con las barandas, como objetos reales, no hubiera ningún tipo de distorsión. En el mismo sentido, es posible decir que tanto el tamaño de los azulejos como el de los carriles guarda la proporción adecuada que tiene en la realidad una pileta. Todo del ejercicio del montaje de esta videoinstalación tiene como objetivo la perfecta escenificación en la que los diferentes actores, presentes gracias a las bandas sonoras, hagan parte de ese teatro que configura la obra. De igual manera, en esta producción artística se observa un marcado acento en el carácter tridimensional, en la manera de valorar el espacio y de interpelar al espectador mediante elementos técnicos como los monitores y los sistemas de grabación y reproducción.

En síntesis, Restrepo, en esta videoinstalación genera —sin ser explícito en su discurso entre imágenes, banda sonora y espacio, pero gracias a recursos como la teatralización y el montaje— una imagen dialéctica que permite cuestionar el perdón a través de procesos de purificación en el entorno político nacional.

El plano

La definición del concepto de *plano* en el terreno audiovisual es compleja, debido a que puede ser utilizado tanto para referirse a cosas como a actividades diversas; de ahí que pueda tener diferentes sentidos. Sin embargo, ante todo corresponde a “un fragmento rodado” o “un fragmento de espacio que se desea representar y en consecuencia, supone un punto de vista que configura la imagen” (Canet y Prósper, 2009, p. 289). En realidad, el plano tiene una estrecha relación con el montaje, debido a que, como lo indican Bordwell y Thompson, “se puede considerar al montaje como la coordinación de un plano con el siguiente” (citados por Canet y Prósper, 2009, p. 289).

En la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, Restrepo utiliza planos compuestos,¹²⁸ porque intervienen dos o más fuentes de imagen procedentes de diferentes orígenes, que de manera simultánea, real y virtual, colaboran en la configuración visual de la pileta, ya que le brindan no solo la estructura, sino también la iluminación y el movimiento al agua. Este procedimiento se logra gracias a técnicas mixtas de producción audiovisual, donde se mezclan efectos digitales realizados tanto en la toma de imágenes como en la postproducción, mediante el uso de la informática.

Adicionalmente, se trata de planos objetivos, que muestran, mediante la combinación de fuentes de imagen, una piscina, que como elemento simbólico hace parte del espacio y el tiempo propuesto en el relato; en otras palabras, “exhibe parte del acontecer de la diégesis propuesta por el relato” (Canet y Prósper, 2009, p. 311). Estos planos se ven complementados con la banda sonora, que incluye ruidos y discursos de tinte político, para develar, en última instancia, una dialéctica entre los procesos de expiación de la culpa, por ejemplo, de los paramilitares en el Congreso de la República en el año 2004 y el perdón en un medio político, como lo determinaba la justicia transicional.

El sonido y el ruido

En la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4* de Restrepo, la combinación entre los sonidos y los ruidos tiene un papel determinante, porque permite integrar esa imagen mental o imagen-pensamiento que pretende el artista en el espectador, cuando se reúne espacio, imagen y sonido. Ante esta circunstancia, resulta importante previamente precisar la diferencia entre sonido y ruido, debido a que en los videos de la obra se escuchan los sonidos, en tanto que discursos que evocan el perdón de personajes involucrados en el conflicto armado nacional, así como algunos ruidos de gotas de agua que caen y que resuenan en el recinto por el eco que producen.

Etimológicamente, la palabra “sonido” viene del latín *sonitus*, que significa ruido o rugido, pero solo recientemente se ha podido establecer la diferencia entre los dos

128 “[U]n plano compuesto es aquel cuya resultante o final es la consecuencia de la unión de dos o más fuentes de imagen, ya sea de forma simultánea o sucesiva. Hay una nueva fuente de imagen cuando se produce cualquier variación sobre una primera imagen original” (Canet y Prósper, 2009, p. 290).

términos. El sonido es armónico, tiene un “patrón distinguible y es agradable al oído”, mientras que el ruido es una “anomalía sin patrones aparentes”, carece de armonía, y puede ser considerado agradable o desagradable al oído; además, el último suele ser clasificado en tres tipos: el de impacto, el intermitente y el continuo, y es utilizado con frecuencia cuando se desea causar “un impacto violento” (Significados, 2016).

En realidad, el sonido se produce gracias al movimiento vibratorio de unas partículas hacia delante y hacia atrás con respecto a su posición habitual, y su difusión implica la transferencia de energía de una molécula a otra. Adicionalmente, el sonido se propaga por un medio elástico y su velocidad depende del medio a través del cual se desplaza, el cual puede variar según la temperatura y la humedad. También es importante resaltar que el sonido necesita un receptor y es el oído humano el que puede percibir esta serie de movimientos vibratorios en frecuencias que oscilan entre 20 Htz y 20 Khz. Teniendo en cuenta estas consideraciones, es posible indicar las cualidades que lo distinguen y que tienen relación con el relato audiovisual (Canet y Prósper, 2009. pp. 335-336):

1. La intensidad: en una perspectiva narrativa, se le relaciona con la distancia a la fuente de sonido y permite clasificar los sonidos en fuertes, medios y débiles.
2. El tono: depende de la frecuencia de la vibración y permite clasificar los sonidos en graves o de frecuencia baja, medios o de frecuencia media, y agudos o de frecuencia alta. A través del tono se puede calificar a los personajes y a los objetos. También al ser modificado puede generar efectos sonoros.
3. Timbre: permite diferenciar el sonido de dos instrumentos diferentes que emiten una misma nota. Para muchos es considerado la personalidad del sonido.

El sonido puede ser clasificado en diegético o no diegético, de acuerdo con su relación con la fuente que lo produce y al espacio que genera. Se habla entonces de un *sonido diegético* en el caso de reconocer un espacio de donde provenga el sonido en la diégesis propuesta por el relato y, al contrario, un *sonido no es diegético* cuando no se puede determinar el espacio del que procede en el universo diegético del relato, como ocurre, por ejemplo, con la música ambiental. De igual manera, un sonido está en el campo o fuera de él, según se identifique de dónde procede en función de la imagen visual, y por último, puede tratarse de un sonido *fuera de campo activo*, cuando genera interrogantes y respuestas, e incita a la búsqueda del espacio que lo genera, y un sonido

fuera de campo pasivo, cuando no existe la inquietud por mirar la fuente que lo produce y, en consecuencia, no cambia el punto de vista del relato (Canet y Prósper, 2009, pp. 338-339).

Adicionalmente, el sonido también puede ser considerado como objetivo y subjetivo. De hecho, se considera *objetivo* cuando es producido por elementos diegéticos y, además, se escucha en la narración tal y como ocurre en la diégesis, y es *subjetivo* cuando suena en el relato tal y como lo escucha un personaje específico, como producto del pensamiento o de un proceso psicológico propio del actor (Canet y Prósper, 2009, p. 339).

Se consideran, entonces, elementos relevantes, en la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, el sonido y el ruido, porque le permiten al espectador que tenga una apreciación integral de la obra, y a diferencia de lo que ocurre con la imagen y el dominio visual, donde existe un anclaje material o virtual, las cosas son muy diferentes cuando se pretende relacionar una palabra o un ruido con una imagen. De hecho, “la auriculización¹²⁹ tiene una relación directa con la ocularización”¹³⁰ (Zunzunegui, 2010, p. 189), y “el poder sugerente del sonido y su capacidad para modificar el sentido de una imagen es enorme” (Canet y Prósper, 2009, p. 334).

Los discursos emitidos por el audio de la videoinstalación corresponden con narraciones grabadas en el pasado, pero que adquieren una nueva significación cuando se alternan con elementos visuales y espaciales. Según Dominique Chateau (1979), esto sería una combinación audiovisual “libre concreta”, porque el sonido surge en un contexto visual y espacial que no parece corresponder con el discurso (citado por Zunzunegui, 2010, p. 189), debido a que no siempre una piscina se asocia a un proceso de purificación, como sí ocurriría con la “pila bautismal”, donde se redime el “pecado original” para los católicos; con la ablución,¹³¹ que en el judaísmo se relaciona con la

129 “La *auriculización* caracteriza el campo de las relaciones entre las informaciones auditivas y los personajes” (término descrito por François Jost y citado por Zunzunegui, 2010, p. 189).

130 “Así se hablará de *ocularización* para caracterizar la relación que existe entre lo que muestra la cámara y lo que se supone que el personaje ve” (término descrito por François Jost y citado por Zunzunegui, 2010, p. 188).

131 “*Ablución*: (Del lat. *Ablutio* < *abluere*, sacar lavando < *ab*, *separativo* + *lavare*, lavar).

1. s. f. Lavatorio, acción de lavarse.

2. RELIGIÓN Ceremonia de purificarse con agua, según los ritos de ciertas religiones, como el bautismo cristiano.

3. RELIGIÓN Ceremonia con la que el sacerdote purifica el cáliz y sus dedos en el rito católico.

4. s. f. pl. RELIGIÓN Vino y agua con que se hace esta purificación” (The Free Dictionary, s. a.).

Mikvé o sitio para el baño ritual de purificación; en el islam, con el *Salat*, que corresponde a la limpieza que realizan los creyentes antes de las oraciones diarias, en una fuente ubicada en el exterior de las mezquitas, y en el hinduismo, es la acción de purificarse con el agua.

Tanto el ruido que producen las gotas de agua y su eco, como los discursos que aluden repetidamente al perdón, al integrarse con la imagen y el espacio invitan a la reflexión y al diálogo con la obra, y, en consecuencia, permiten la comprensión del significado de la videoinstalación, donde se interpelan el proceso de purificación y el perdón. En realidad, los relatos acústicos son los que permiten dar sentido a la convergencia que puede existir entre la idea de purificación que da el agua de una pileta y la redención de los pecados de políticos, religiosos, paramilitares y guerrilleros que puede ocurrir en un escenario como el purgatorio; de hecho, Restrepo establece el vínculo y lo relaciona con el evento que llevaron a cabo los paramilitares en el Congreso de la República, donde pretendían, en un acto de purificación, subsanar sus culpas.

La banda sonora

La banda sonora integra y articula los tres elementos principales que “actúan en función del contenido narrativo de una historia: la palabra, la música y sus efectos, y una ausencia: el silencio” (Canet y Prósper, 2009, p. 336).

La *palabra* puede ser definida como “todo sonido articulado emitido por un personaje o narrador con capacidad para transmitir a un receptor que se encuentra en condiciones de entenderlo” (Canet y Prósper, 2009, p. 336). De hecho, para Canet y Prósper, la palabra es el elemento sonoro más importante en el discurso, debido a que tiene un significativo valor indexical y define al personaje por sus características sonoras físicas, por la interpretación que devela un estado emocional y por la expresión que hace referencia al marco social en el que se produce. Es tan importante “la inteligibilidad que tiene la palabra que se le considera la piedra angular de los relatos audiovisuales” (2009, p. 336).

Por otro lado, la *música* es la expresión artística del sonido emitido por un instrumento o por la voz humana.

Adicionalmente, los *efectos sonoros o ruidos*, corresponden a sonidos inarticulados y son fundamentales cuando se desea configurar un espacio diegético, porque en sí crean un ambiente, del cual resultan esenciales al encontrarse determinados solamente por lo verosímil. También estos efectos pueden ayudar a identificar el estado anímico de un personaje o remitir al espectador a un espacio-tiempo no diegético.

Por último, la ausencia del sonido o silencio, no genera ningún ambiente, ningún espacio diegético y, en consecuencia, resultaría desorientador e incluso molesto para el espectador (Canet y Prósper, 2009. pp. 337-338)

En la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, la palabra emitida permite identificar personajes como monseñor Crisanto Luque, en el tedeum en la Catedral Primada de Bogotá; a alias *Karina*, quien con su acento afrodescendiente “pide perdón de corazón”; al expresidente Álvaro Uribe Vélez, quien pausadamente también pide “perdón al pueblo colombiano”, y a alias *Ernesto Báez*, quien dice “vengo, humildemente a pedir perdón a todos los familiares y amigos de estas víctimas adversarias... de esta guerra fratricida... perdón, perdón”. Por su parte, los ruidos que participan de esta banda sonora corresponden a gotas de agua que caen y despliegan un eco que retumba en el lúgubre ambiente construido para evocar el purgatorio. Por último, el silencio también tiene su lugar en la teatralidad de la obra, porque invita, como en la abadías y conventos, a la reflexión.

El espacio

En esta videoinstalación, el espacio se plantea como un lugar teleológico, como el planteado en el quinto postulado de los argumentos teístas sobre el orden natural descrito por Tomás de Aquino en su obra *Suma teológica*, según el cual “el orden, la belleza y la finalidad exigen un Dios ordenador o diseñador”;¹³² o como ese espacio-tiempo considerado intermedio entre el infierno y el paraíso. Pero el asunto se torna aún más complejo si se evalúa este espacio como receptor de imágenes compuestas o como aquel develado también por Tomás de Aquino al modo de conocimiento profético, que permite establecer la diferencia entre imaginación y percepción:

¹³² *Suma teológica*, obra escrita por Tomás de Aquino entre 1265 y 1274, citada por Garrett (1996).

Acerca del conocimiento de la mente humana conviene que consideremos dos cosas: la recepción o representación de las cosas y el juicio sobre las cosas representadas. Algunas cosas son representadas a la mente en especies. Y, según el orden natural, es preciso que estas especies se presenten primeramente a los sentidos; después, a la imaginación, y después, al entendimiento posible, el cual es afectado por las especies de las imágenes sensibles conforme a la ilustración del entendimiento agente. Y en la imaginación están no sólo las formas de las cosas sensibles en cuanto recibidas por los sentidos, sino que son transformadas de diversas maneras, bien a causa de una trasmutación temporal, como sucede en los que duermen y en los furiosos, o bien en cuanto que el imperio de la razón dispone las representaciones en orden a lo que ha de ser comprendido. En efecto, así como de la distinta colocación de las letras resultan palabras nuevas, también de la distinta colocación de las representaciones resultan diversas especies inteligibles en el entendimiento. Por su parte, el juicio de la mente humana se produce mediante la luz intelectual (citado en Garrett, 1996, p. 100).

En consecuencia, la imaginación está definida por la capacidad de ordenar los datos perceptivos y, por lo tanto, de organizar su significación global. De esta manera, Tomás de Aquino da sentido al conjunto de las formas imaginativas en su recorrido hacia el espacio de la revelación; es decir, a aquellas imágenes adquiridas con anterioridad y que reposan en la memoria (Fabré, 2013, pp. 130-131).

Por este motivo, para el videoartista Restrepo, la intervención del espacio-lugar en la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.  4* tiene un papel determinante, porque le permite que imágenes compuestas —reales y virtuales— puedan ser dispuestas de tal forma que, como elementos formales, contribuyan a la estética de la obra y logren orientar, al conjugarse con el sonido de los discursos y el ruido del agua, el sentido político que pretende el artista, gracias al juicio de la mente humana y a la capacidad intelectual de los individuos.

El espacio audiovisual

Por otro lado, se debe destacar que Restrepo, en esta videoinstalación, construye un *espacio audiovisual*,¹³³ en el que, mediante los elementos formales descritos y una estética propia, desarrolla su relato. En otras palabras, él se apoya en los sentidos (la vista, el oído e incluso el tacto) para configurar el espacio. Este aspecto puede ser ejemplificado mediante objetos como las barandas, en tanto que elementos reales que

133 “El espacio audiovisual puede ser entendido como un punto desde el que se observan los acontecimientos para ser transmitidos al espectador” (Canet y Prósper, 2009, p. 288).

pueden ser tocados y ayudan en la elaboración de la imagen de la piscina. El espacio audiovisual creado por el artista es un “lugar concreto y perceptible” y puede llegar a ser considerado naturalista “cuando se representa siguiendo la semejanza del espacio real” (Canet y Prósper, 2009, p. 288); en este sentido, la propuesta artística audiovisual de Restrepo se construye a partir de la convergencia y la articulación entre la imagen real-virtual de una piscina con el sonido, y de esta manera queda configurado el espacio audiovisual, el núcleo del relato en tanto que expresión estética del artista.

Por otro lado, el espacio como parte del relato audiovisual puede ser construido de tres formas: la primera lo representa mediante el registro de la imagen visual; la segunda lo hace sensible con los desplazamientos de la cámara, y la tercera lo construye a través de características del discurso, como la sucesión, la fragmentación y la yuxtaposición. Las tres fueron utilizadas por Restrepo en la obra *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, según se puede apreciar en la imagen de la piletta realizada mediante la mezcla de imágenes reales, virtuales y el sonido. Con frecuencia, esas características del discurso pasan desapercibidas por el espectador, porque tiene como primera impresión la sensación de un espacio unitario (Canet y Prósper, 2009, p. 289).

El espacio del montaje

Otro de los aspectos vinculados con la estética de las videoinstalaciones es “el espacio del montaje”, que construye el artista mediante la relación inmediata y coherente entre los distintos planos a partir de un modelo ideológico de representación.¹³⁴ De hecho, es posible que diferentes planos o fragmentos aislados logren unidad a través del montaje, siendo el espectador el que le brinda la uniformidad, ya que se tiende a percibir el espacio y el tiempo, es decir, los acontecimientos como una totalidad (Canet y Prósper, 2009. pp. 331-332). El espacio del montaje fue utilizado también por Restrepo en la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, para la configuración de la piscina, siguiendo el modelo ideológico de representación tradicional del artista, que involucra la relación político-religiosa para dar sentido a sus obras.

134 “La ideología es un conjunto de valores sociales, ideas, creencias, sentimientos, representaciones e instituciones mediante el que la gente, da sentido al mundo en el que vive”. Las áreas más significativas donde se puede percibir una ideología son los textos, el lenguaje, las representaciones e incluso en instituciones materiales (Quin, s. a.).

Asimismo, en la videoinstalación se exhiben las estrategias semióticas que implementa Restrepo, como artista-narrador de unos episodios de la historia violenta de Colombia. En ella se pueden identificar aspectos compositivos de la forma, como el fotomontaje y la teatralización, donde hay un dominio de lo escénico, mediante elementos que conducen al espectador hacia un microcosmos cargado de ideas.

Cuando se habla de *fotomontaje*, se hace referencia a “un género de expresión visual basado en la yuxtaposición y la fusión semántica de imágenes fotográficas sobre un mismo plano o soporte” (Bañuelos, 2008, p. 19). Es “un sistema semiótico de comunicación visual”, que permite “transmitir opiniones, ideologías y conceptos abstractos tales como libertad, paz, justicia, represión, progreso, sueños y hasta situaciones que resultan imposibles de registrar por una cámara directamente de la realidad”, y está compuesto por “signos indiciales, icónicos y/o simbólicos, que pueden ser de naturaleza gráfica, plástica, acústica, lumínica y/o eléctrico-digital” (Bañuelos, 2008, p. 15). Con frecuencia se ignora el gran potencial expresivo que posee, a pesar de ser

[...] una de las formas de representación de la realidad más trascendentes, gracias a que tiene como fundamento creativo un proceso cognitivo, que ha generado lenguajes humanos tales como la fusión semántica de las imágenes y la síntesis de conocimiento, a través de principios que incluyen la retórica, la poética y el montaje (Bañuelos, 2008, p. 15).

Se utiliza en campos reconocidos de la actividad humana, como la industria, el arte, la propaganda y la difusión cultural.

En la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, el fotomontaje hace parte de la construcción técnica y estética que pretende simbólicamente representar una piscina, en la que el agua hace las veces de elemento purificador e incluso expía las culpas, como ocurre en el purgatorio de *La divina comedia* de Dante. Adicionalmente, el ruido de las gotas del agua que impactan sobre la superficie y de los discursos políticos que se escuchan en el ambiente de la videoinstalación permiten, como planos aditivos, que todo sea condensado en lo que para Benjamin sería la imagen dialéctica, que acerca al espectador a la comprensión de la obra.

Por su parte, el teatro, el cine y el video, en tanto que medios audiovisuales, han evolucionado hacia una condición más narrativa, gracias a la inclusión de los intertítulos y el fotomontaje; de ahí que la cita que preside esta videoinstalación: “Ánimas Santas,

id subiendo mordidas por la llama fulgurosa” (Dante, citado por Restrepo, 2011, p. 164) no sea un aditivo o un adorno, sino un indicio y un refuerzo en la narración, a través del cual el espectador puede intuir la relación entre la obra y la idea del purgatorio como lugar de expiación de las culpas.

Un aspecto que hay que mencionar, relacionado con la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 5*, que es complementaria de las *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4* mediante un *performance*, es la presencia de actores como parte del montaje, que simbolizan el deambular como almas en pena por el purgatorio en el proceso de expiación de sus culpas. En las *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, es el público el que interactúa, y aunque en muchas instancias pasa desapercibido, es un elemento que potencia la imagen y la acción, porque adiciona movimiento y expresiones espontáneas, así como genera una tridimensionalidad que coordinada con la banda sonora, que le permite al artista completar el relato audiovisual, en el cual los discursos expresados por personajes relacionados con el conflicto armado nacional develan su contenido político en un marco que evoca el purgatorio cristiano. En otras palabras, la escenificación, en la obra analizada, del purgatorio de Dante, implica el deambular del público que, como espectadores-actores, recorre el lugar, exhibe el movimiento y la acción purificadora de la misma forma en que los paramilitares acudieron al Congreso de la República, para, en sus estrados, limpiar sus culpas y buscar el perdón de la sociedad afectada por el conflicto armado nacional.

El relato audiovisual que se muestra en esta videoinstalación constituye un documento para la memoria y un referente cuando las creaciones artísticas devienen en investigación; de hecho, Restrepo es un artista-investigador que se preocupa por estudiar el pasado desde el presente y su propuesta tiene como resultado la ampliación del conocimiento mediante estructuras discursivas como la imagen dialéctica que encarna esta obra, como esa serie de tensiones que se generan entre los discursos de tinte eminentemente político escuchados en el ambiente de una plácida piscina y donde el agua representa el elemento purificador para aquellos que, como actores del conflicto, piden perdón.

Análisis

El análisis de la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4* se orienta inicialmente a identificar, en la propuesta estética de Restrepo, un relato audiovisual y espacial, apoyado tanto en la historia como en la memoria. Para este efecto, resulta pertinente definir el concepto de *narración* propuesto por Branigan y que corresponde a “la regulación y distribución del conocimiento” (1992, p. 76). Ante esta circunstancia, la labor de algunos artistas que involucran la historia en sus producciones artísticas, tiene cercanía con el trabajo que desarrollan los historiadores, debido a que ordenan, luego de una cuidadosa investigación, los contenidos de la historia en un relato configurado estéticamente, y, a su vez, esto implica que pueda responder preguntas de cómo, cuándo y por medio de quién sus registros visuales acústicos o espaciales pueden ser presentados al espectador.

El término “narrativa” puede definirse como “el proceso a través del cual se enuncian los contenidos de la historia en el relato” (Canet y Prosper, 2009, p. 22) y está con frecuencia relacionado con géneros literarios como el cuento o la novela; pero cuando se hace referencia al arte y más específicamente a las videoinstalaciones, podría considerarse como un relato que incluye un narrador, una historia, un discurso y un tema, en un espacio enriquecido con medios visuales y acústicos. De hecho, el papel de los artistas-historiadores consiste en reunir y utilizar recursos históricos como son, por ejemplo, los discursos de corte político, para ser combinados hábilmente con los elementos visuales y espaciales, para configurar, de esta manera, un videoambiente orientado a generar una imagen dialéctica en el espectador, a través de un discurso que involucre diferentes tensiones que, en el caso de Restrepo, aluden a las relaciones político-religiosas.

En realidad, el discurso, como recurso o proceso de comunicación, ha sido utilizado por los artistas contemporáneos en sus propuestas estéticas, debido a que pueden exhibir su manera de ver la historia haciendo uso de elementos como, por ejemplo, el tono (sarcástico, irónico, fantástico, realista, burlesco, etc.), el estilo (directo, indirecto, literal o figurado), el tiempo (cronológico o psicológico), el tema (único, múltiple, explícito, implícito, etc.), el procedimiento (diégesis, mimesis,

monólogo interior etc.) y la presentación de los sucesos (indicios o trama) (Genette, 1998, p. 24).

En el terreno del arte y específicamente en los estudios visuales, las narrativas de la historia han logrado destacarse porque, a diferencia de los soportes textuales, la imagen y el sonido superan a la palabra cuando se trata de hacer una descripción e inducir a una reflexión. En consecuencia, surge y encuentra su espacio la narrativa visual, que

[...] se basa en la capacidad de la imagen de contar historias, a través de un discurso visual que remite a la existencia del mundo, al cual revela parcialmente, desde el punto de vista de determinada interpretación (Laboratorio de investigaciones y aplicaciones de semiótica visual Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Arte, Sección de Diseño Gráfico, s. a.).

Cuando la imagen se ve potenciada por elementos acústicos y espaciales, se puede reorientar y complementar el discurso, siendo este el motivo con el que Restrepo, en sus videoinstalaciones, al combinar estos elementos, desarrolla una representación que remite a una realidad identificable y comprensible, la del purgatorio como lugar de expiación de las culpas y, a su vez, encarna una significación, al establecer una dialéctica entre el proceso de purificación y el perdón solicitado por los diversos actores involucrados en el conflicto armado colombiano. En otras palabras, hace una lectura interpretativa que permite experimentar un sentido diferente de la historia, una crítica a las débiles posturas del Congreso Nacional frente a los violentos actos de los paramilitares, guerrilleros, expresidentes y jefes de la Iglesia.

De igual forma resulta importante destacar que el historiador, y en este caso el artista-historiador, tiene un punto particular para la aplicación de sus herramientas, es decir, que hace una elección en medio de un problema de acción, el mismo que lo acompañará con frecuencia a lo largo de sus investigaciones (Bloch, 2015, p. 54). La elección de una temática o voz narrativa es la que le permite al artista articular situaciones y organizar la información. En el caso de Restrepo, gran parte de su producción artística fija su atención en el conflicto armado colombiano, a través de instrumentos que involucran la relación político-religiosa en el horizonte de la historia y

que remiten a los conceptos que hacen parte de la teología política de Carl Schmitt,¹³⁵ a las ideas de Bloch que hacen referencia a cómo “el cristianismo es una religión de historiadores”¹³⁶ y a cómo “el objeto de la historia son los hombres en el tiempo”.¹³⁷

Otro aspecto que involucra la voz narrativa es que tiene como figura central el narrador y debe diferenciarse del modo narrativo, porque este último, para autores como Genette (1989, pp. 241-242), busca responder a la pregunta sobre cuál es el individuo que orienta la perspectiva de la narración, quien indirectamente develará el punto de vista del personaje. De hecho, es importante establecer la diferencia entre utilizar el instrumento discursivo del narrador y relatar la historia a través de los actos de los personajes, donde uno es responsable de la narración y otro es el protagonista de las acciones; donde el primero es el yo narrante, el del discurso, y el segundo, el yo narrado, que hace parte de la historia como actor (1989, pp. 241-242).

Es importante precisar que las dos figuras citadas pueden coincidir en el relato, porque un personaje puede hacer parte de la historia y, a su vez, asumir el trabajo de narrador, teniendo en cuenta que tienen funciones diferentes, el uno como sujeto de la acción y el otro como enunciador del discurso. En consecuencia, el autor dispone de dos instrumentos que le permiten organizar el contenido de la historia: el primero, en donde a través del punto de vista de un personaje se representan una serie de acciones, y el otro, donde mediante la voz de un narrador son enunciadas. La síntesis parece establecerla Dolozel (1967), cuando manifiesta que “la estructura profunda del texto narrativo puede ser descrita como un encadenamiento (secuencia) y alternancia del discurso del narrador y las acciones de los personajes” (citado por García, 1995, pp. 128-129). En consecuencia, es posible deducir que Restrepo, a través de sus

135 “[...] todos los conceptos centrales de la moderna teología del Estado son conceptos teológicos secularizados” (Schmitt, 2009, p. 37)

136 “Otros sistemas religiosos pudieron fundar sus creencias y sus ritos sobre una mitología hasta cierto punto fuera del tiempo humano. Por libros sagrados los cristianos tienen libros de historia, y sus liturgias conmemoran, junto con la vida terrestre de un Dios, los fastos de la Iglesia y de los santos. El cristianismo es además histórico en otro sentido, tal vez más profundo: colocado entre la Caída y el Juicio Final, el destino de la humanidad aparece como una larga aventura, de la que cada vida individual, cada ‘peregrinación’ particular es a su vez un reflejo. Es en la duración, por lo tanto en la historia, que se desarrolla el gran drama del pecado y de la redención, eje central de toda meditación cristiana” (Bloch, 2015, p. 42).

137 “El historiador no sólo piensa en lo ‘humano’. La atmósfera donde su pensamiento respira naturalmente es la categoría de la duración” (Bloch, 2014, p. 58).

videoinstalaciones, destaca su voz narrativa y no se involucra como actor en su relato histórico.

La voz narrativa resalta entonces la figura del narrador, debido a que es quien posee los recursos para transmitir los contenidos de la historia, y en este sentido, cuando se trata de artistas-historiadores, la diégesis se convierte en su mejor herramienta, al narrar la historia a través de la estética del arte y mostrar las actividades de sus personajes. De esta forma, el artista corresponde al yo del discurso, al narrante, y para este efecto se vale de tres elementos: el tiempo, la persona y su nivel narrativo. Con respecto al tiempo, indica cómo el narrador habitualmente utiliza el pasado;¹³⁸ en cuanto a la persona, involucra el *yo* y el *él* para el narrador, y el *tú* para el narratario; y finalmente, con respecto al nivel narrativo, considera al narrador como intra o extradiegético, según se encuentre o no representado en la historia. En las videoinstalaciones, Restrepo tiene un nivel narrativo extradiegético, en el que tanto el espacio como las imágenes y el audio construyen a través de la estética la totalidad del relato, y no se trata de un nivel intradiegético, porque él no asume el papel de personaje-narrador y, además, no hace parte de la historia.

Por otro lado, se debe determinar también cual es el tipo de relación de Restrepo con la historia. Para este efecto, Genette (1989) clasifica los personajes en heterodiegéticos y homodiegéticos. Cuando el autor está ausente del relato se considera heterodiegético, pero cuando narra y conoce la historia, lo rotula como homodiegético.

También es importante tener en cuenta el tipo de relación que tenga el narrador con la historia debe incluir también el concepto de *punto de vista*, que corresponde a ese lugar desde el cual va a ser presentada la información y que determinará la *perspectiva narrativa*, en otras palabras, la postura del personaje frente a un suceso que va a ser exhibido a un espectador.¹³⁹ Esa perspectiva personal contempla tres esferas: la dimensión cognitivo-emotiva, la perceptiva y, por último, la dimensión ideológica. La primera describe cómo el individuo sabe o piensa sobre lo ocurrido o lo que está por suceder; la segunda tiene relación con la manera como son percibidos los sucesos a

138 “Esta tendencia favorece la relación del historiador con lo vivido, es decir la posibilidad de revivir o ‘resucitar’ un pasado. Quiere restaurar lo olvidado y encontrar a los hombres a través de las huellas que han dejado. Implica además un género literario propio: el relato” (De Certeau. 1993, p. 51).

139 Para autores como Chatman, “el punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos” (1990, pp. 164-165).

través de los sentidos, y el último se encuentra determinado por la posición ideológica del personaje frente a un tema específico. Este último tiene un estrecho vínculo con las creencias y su escala de valores.

Para autores como Genette, la expresión “punto de vista” es restrictiva; de ahí que proponga el término “focalización”, con el que pretende abarcar tanto los niveles perceptivos visuales y auditivos, como las dimensiones ideológica y cognitivo-emocional (Genette, 1989, p. 244). Sin embargo, Jost controvierte este concepto de Genette, porque devela la confusión entre “el ver y el saber” de la palabra “focalización”, que para una narrativa textual como la novela parece válido, pero no para las artes visuales, porque se vuelve limitante; de ahí que prefiera utilizar las palabras “ocularización”, para separar lo cognitivo de lo visual, y “auricularización”, para incluir la perspectiva sonora (Canet y Prósper, 2009, p. 159). En estas circunstancias, Jost considera que ocularización y auricularización tienen relación con la pregunta: ¿qué ve o escucha el personaje?, mientras que la focalización va dirigida a la cuestión: ¿qué sabe el personaje? Este análisis devela cómo el concepto de punto de vista puede tener diferentes dimensiones, involucrando incluso el medio de expresión (1995, p. 39).

Otro aspecto que debe ser sometido a consideración para el análisis de la obra de Restrepo tiene que ver con el concepto propuesto por David Bordwell y Kristin Thompson sobre la *profundidad del relato histórico*, el cual se encuentra entre la objetividad y la subjetividad. La objetividad ha sido considerada como una “focalización externa” o desde afuera; la subjetividad, por su parte, una “focalización interna” o desde adentro, y que corresponde al ámbito subjetivo del autor. Adicionalmente, Jean Pouillon incluye una tercera categoría de la narración y es la *visión por detrás* o de *focalización cero*, que ofrece tanto una visión interna como externa del personaje (citado por Bordwell y Thompson, 1995, p. 76-78). Esta última es acogida por algunos artistas, quienes no sigue a un individuo específico, o como lo indica François Jost (1995. pp. 143-144), establecen un paralelo con el concepto anglosajón de *nobody’s shot*, en el que ningún actor es responsable del plano y, en consecuencia, su relato no se ve restringido a un punto de vista; de hecho, tanto el movimiento de la cámara como el sonido pueden modificarlo.

En consecuencia, se trata de un narrador que ofrece una visión de diferentes sitios en un tiempo presente narrativo, al igual que una vista panorámica de lo que ha sucedido en el pasado y puede ocurrir en el futuro. De esta manera, un narrador utiliza los contenidos de la historia sin que prevalezca la perspectiva de un personaje. Este tipo de narración, que incluye un alto poder de comunicación, ha sido descrito como *espectatorial* (Canet y Prósper, 2009, p. 162), ya que el narrador le transmite al espectador no solo eventos externos, sino algunas ideas o sentimientos que como artista posee en su interior.

Como recurso o proceso de comunicación, los artistas-historiadores se han valido de algunos elementos que orientan el sentido del discurso y, particularmente, en esta videoinstalación, Restrepo utiliza un tono que evoca líderes involucrados en el conflicto armado colombiano, en la banda sonora, por ejemplo, los sermones de monseñor Crisanto Luque, con las palabras de alias *Karina*, del expresidente Álvaro Uribe y de alias *Ernesto Báez*, entre otros. Adicionalmente y con un estilo directo en el discurso, plantea el tiempo de manera anacrónica, sin una linealidad cronológica. También aborda un tema único que, como diégesis, exhibe la relación político-religiosa, porque es el artista quien expresa su punto de vista en nombre propio, sin llegar a pensar que se trata de otra persona. Por último, presenta los sucesos apoyándose en indicios tales como los discursos de índole político y religioso proferidos por los diferentes actores involucrados en el conflicto armado nacional.

De hecho, Restrepo configura, en una representación estética que contempla elementos videoacústicos y espaciales, una realidad histórica identificable y comprensible, que permite interpretar un sentido particular del pasado desde el presente, y para este efecto se vale de instrumentos como la voz narrativa, que centra su atención en el conflicto social colombiano, donde no interviene como actor, pero se sirve de metáforas que involucran la relación político-religiosa para conseguir su objetivo. En otras palabras, crea un videoambiente integrado por una pileta, los ruidos del agua que cae y los discursos de corte político pidiendo perdón, para, en última instancia, darle un nuevo sentido con orientación crítica a la historia violenta de Colombia, al establecer una dialéctica entre la purificación y el perdón.

Los niveles narrativos que Restrepo utiliza son esencialmente extradiegético-heterodiegético, ya que el espectador no lo ve representado en el relato. Se trata,

entonces, de una voz impersonal que relata la historia violenta de Colombia en tercera persona y que no focaliza su atención en ningún personaje, comportándose, además, como un narrador omnisciente, que con frecuencia tiene presencia en los relatos audiovisuales y, particularmente, en los documentales.

Con respecto a la perspectiva narrativa de Restrepo, esta se encuentra orientada por dimensiones como la ocularización y la auriculización de la imagen, en un espacio donde adquieren significado. La primera se halla representada por la imagen de la pileta, que, como se ha descrito, combina lo real con lo virtual, mediante estrategias artísticas y técnicas bien articuladas, y de esta manera, fue transformado un frío recinto en un lugar que perceptivamente se encuentra cargado de significación. La segunda corresponde al aporte de la banda sonora que permite auriculizar la imagen, entre ruidos de gotas de agua que caen y chocan contra una superficie, y los discursos enunciados desde el púlpito hasta los altos estrados del Congreso de la República, por personajes relacionados con la violencia del país. En consecuencia, este espacio de museo se ve transformado gracias al proceder estético del artista, que potencia la imagen mediante dimensiones como la ocularización y la auriculización, y de este modo logra dar sentido a esta propuesta artística que crítica situaciones históricas desde el presente a partir de un punto de vista teológico-político.

La idea del punto de vista puede evidenciarse en las obras de Restrepo y corresponde a la dimensión ideológica que poseen, a esta crítica que establece a partir de la relación teológico-política que se devela en videoinstalaciones como *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, donde se interpelan los actos de purificación y el perdón, en un entorno que alude al purgatorio cristiano, pero que tiene implicaciones políticas, al involucrar, mediante grabaciones de audio, los discursos de diferentes actores que han intervenido en el conflicto armado nacional.

En cuanto a la profundidad del relato construido por el artista en esta videoinstalación, es posible indicar que su estrategia es la de “focalización cero”, debido a que le ofrece al espectador una información con alto contenido teológico-político, que hace parte de la historia violenta del país. Este tipo de estrategia involucra no solo la objetividad, sino también la subjetividad del autor, pero bajo una mirada omnisciente, debido a su visión cenital y omnipresente, porque no se ubica en un sitio preciso. Esta situación parece develarse en esta videoinstalación, debido a que muestra

el impacto recibido por una circunstancia externa: el evento ocurrido en una sesión del Congreso de la República en el año 2004, donde los paramilitares buscaban limpiar la culpa que tenían por las múltiples masacres y actividades de orden ilegal en el país. Además, Restrepo, apoyado en su ideología política y mediante estrategias artísticas, devela su postura crítica frente al evento.

Por último y como técnica discursiva para sus narraciones, Restrepo utiliza la teatralización y el fotomontaje, en tanto que estrategias semióticas, ya que involucran signos indiciales, icónicos o simbólicos, que conducen al espectador a la configuración de una imagen dialéctica que cuestiona, con énfasis crítico, la realidad histórica de la violencia en Colombia.

Interpretación-comprensión. Perspectiva crítica

Al respecto de la videoinstalación estudiada, resulta pertinente destacar la capacidad creativa del artista al integrar, en una imagen dialéctica, lo real y lo virtual de una piscina, con las bandas sonoras anacrónicas de personajes políticos, para, de esta manera, conducir al espectador utilizando como telón de fondo el relato ficcional del purgatorio de Dante y que se correspondería con el escenario del Congreso de la República, donde los paramilitares pretendían espiar sus crímenes y, en general, sus delitos de guerra y narcotráfico. De ahí el sentido crítico de la obra que apunta hacia “el que reza y peca empata”, una situación que ha sido tradicional en la sociedad colombiana, donde la corrupción y la ilegalidad son patrones a los que se accede, particularmente, cuando se ostenta el poder, porque cuando a los actores se les descubre y se les demuestran sus actos, pueden ser beneficiarios de amnistías y prebendas que en cualquier parte del mundo serían objeto de señalamientos y medidas altamente punitivas.

Este tipo de situaciones mencionadas, por la gravedad que representan, deben ser un motivo para generar posmemoria, porque constituyen una vergüenza en la historia de Colombia, debido a que luego de haber cometido delitos, incluso de lesa humanidad, se acude a la justicia transicional en las altas instancias del Estado para cubrirse con un manto de impunidad. De ahí que el sentido de la obra sea contundente: en Colombia, “el que reza y peca, empata”.

5. Ejercicios espirituales (2013)

Descripción

Esta producción artística, que combina modalidades como el videoarte y el *performance*, fue realizada por José Alejandro Restrepo entre el 2 y el 26 de octubre de 2013 en la Casa del Teatro Nacional de Bogotá, en el marco de la séptima edición del Premio Luis Caballero, con el patrocinio del Instituto Distrital de las Artes (Idartes). Esta obra, concebida y realizada en un período de cuatro semanas como un *work in progress* (trabajo en curso),¹⁴⁰ tuvo en cuenta, para su ordenamiento, unos listados semanales, que fueron rotulados como “contemplaciones”, aludiendo a los *Ejercicios Espirituales* ideados por Ignacio de Loyola, los cuales fueron cumplidos a cabalidad por Restrepo, mediante elementos propios del arte como el video y el *performance*.

El jurado del Premio Luis Caballero del año 2013, integrado por José Luis Blondet,¹⁴¹ Mario Opazo¹⁴² y Carlos Uribe,¹⁴³ consideró, en el acta del Idartes del 30 de octubre del mismo año, que la obra *Ejercicios espirituales* (2013) correspondía a “una acción extensa y compleja de dramaturgia experimental que aborda reflexiones sobre la memoria histórica, la identidad y las creencias de un grupo social particular como el de los colombianos”, en la que Restrepo utiliza la estructura de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola para “indagar en lenguajes híbridos, a medio camino entre el teatro y el *performance*”, y muestra, además, cómo el artista, a través de este montaje,

140 *Work in progress*: trabajo artístico contemporáneo que se desarrolla en el tiempo.

141 José Luis Blondet: artista, curador y crítico de arte venezolano. En la actualidad es curador de proyectos especiales de Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Trabajó para el Boston Center for the Arts y el Día Art Foundation, en Nueva York. En Caracas, fue profesor de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela y trabajó en el Museo de Bellas Artes hasta el año 2001; después hizo parte del programa curatorial del Bard College de Nueva York (Arte informado, s. a.).

142 Mario Opazo: nació en Chile en 1969 y labora como coordinador académico de la Maestría en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia (UTADEO, s. a.).

143 Carlos Uribe: historiador de la Universidad Nacional de Colombia —sede Medellín—, con estudios parciales de doctorado de la Universidad de Huelva (España). Artista visual con participaciones, exposiciones y residencias artísticas desde 1991 a nivel nacional e internacional. En el año 2003 fue nominado al premio Luis Caballero. Ha trabajado como gestor cultural, curador, docente e investigador en artes. Fue director de Educación y Cultura del Museo de Antioquia (2006). Director del proyecto cultural para el desarrollo comunitario de Moravia (CDCM) (2008-2012). Director del Museo Casa de la Memoria (2013). Fue decano de la Facultad de Artes Visuales de Bellas Artes en Medellín. (*Pandora*, 2016, 18 de enero).

“establece un diálogo con las metodologías propias de la actuación para revisar documentos de la historia reciente”. Por último, los jurados indican cómo esta obra refleja “un espíritu de experimentación colectiva, a la que se adhieren relaciones limítrofes entre lo performativo, lo teatral, lo instalativo y otras disciplinas”, y reconocen en esta producción artística “la potencia y aspiración conceptual amplia y universal” y cómo constituye “una reescritura de su archivo de obra en relación con lo colectivo”.

Los conceptos emitidos por los jurados tienen relación directa con los manuscritos de Restrepo sobre la obra *Ejercicios espirituales* (2013), que describen brevemente lo que fue cada una de las exhibiciones, también denominadas “contemplaciones”:

- Semana 1 (p. 16):
 - Contemplación 1: Monjas. Audio celulares. Polifonía.
 - Contemplación 2: Aparición tostadas. Baja luz (Q1) y en negro (Q2).
 - Contemplación 3, 4, 5, 6: misioneros. *Performance* (Q3) “Escoba y recogedor”
Texto
 - Screen “No vaya Padre, se contagiará”. (Q4) en negro.
 - Contemplación 7: equilibrista. Discovery.
 - Contemplación 8: flagelantes, procesión. (Santo Tomás, Atlántico) (Q4)
 - Contemplación 9: Simón, el estilista + escalera. (Q5)
- Semana 2 (p. 30):
 - Contemplación 1: cocktail. Video 1: Inventio. Video 2: Karaoke. (Q1)
 - Contemplación 2: Salomé. Oscar Cortés. Richard Slave —Oscar Wilde— (Q2)
 - Contemplación 3: after party (Q3)
 - Contemplación 4: video Hamlet. Pablo Escobar. (Q4)
 - Contemplación 5: tentaciones de San Antonio (Jorge Valencia) (Q5)
 - Contemplación 6: “la Fulminante” seguidora. (Q5.5)
 - Contemplación 7: manto/muerte/salida. (Q6)
- Semana 3 (p. 52):
 - Contemplación 1: purgatorio *videoperformance*.
 - Contemplación 2: Arte de la retórica manual. (Q1) negro.
 - Contemplación 3: Night shot (Q2).
 - Contemplación 4: infierno –película *Infierno*- (Q3) negro.
 - Contemplación 5: Andrés Castañeda. Pastor (Q4).
- Semana 4 (p. 64):
 - Contemplación 1: instalación. Subida al monte Moriah. Camino/burro (Q1).
 - Contemplación 2: Jorge Valencia. Afila Sable (Q2). Mensajes texto: “No mató a nadie”.
 - “No pierda la Fe”
 - Contemplación 3: Jorge Valencia baila. Botas/Cementerio. San Onofre Sucre (Q2).
 - Contemplación 4: sacrificio. Aspiradora (Rafael Acero) Break dance (Q3).
 - Contemplación 5: piñata. Cordero (Q4).
 - Contemplación 6: ventrílocuo “detente Abraham, tu fe te ha salvado” (Q5).
 - Contemplación 7: Caballero de la fe. Video —Palacio de Justicia 1985—. (Q6) (Restrepo, 2015).

En los *performances* participaron artistas como Natalia Granados “La Fulminante” (semana 2), Jorge Valencia (semanas 2 y 4), Oscar Cortés (semana 2), Andrés Castañeda (semana 3), Rafael Acero (semana 4) y estudiantes de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas (MITAV) de la Universidad Nacional de Colombia —sede Bogotá— (Restrepo, 2015, p. 7).

José Alejandro Restrepo afirma, en el video que sintetiza la videoinstalación *Ejercicios espirituales*, que reúne, en cada semana, una propuesta diferente y que la desarrolla como “una experiencia que no termina”. En realidad, para él esta obra fue producto de una coincidencia entre: la duración de cuatro semanas de un módulo de la MITAV, del VII Premio Luis Caballero y de los *Ejercicios Espirituales* de Loyola, y ante esta circunstancia, él, como artista, “se desdobra y se entrega”. Además, agrega que la palabra “espíritu” se ha vuelto una “mercancía” y que no le interesa. Por el contrario, exhibe su atracción por la relación que puede encontrar entre las palabras “ejercicio y espíritu”, y aún más, entre “espíritu y cuerpo”. De hecho, en sus obras plantea, por ejemplo, las fricciones que existen entre el placer y el dolor en las representaciones iconográficas, y entre lo teológico y lo político (Instituto Distrital de las Artes — Idartes— y Openvisor, 2015).

En la primera semana, en las contemplaciones, el artista congrega experiencias de contenido religioso: en la primera, una polifonía (ruidos de celulares y un incidente de tránsito en el que se ven involucradas unas monjas); la segunda representa el fenómeno conocido como *pareidolia*, al verse reflejada la imagen de Cristo en una tostada; la tercera, cuarta, quinta y sexta representan una experiencia performativa presidida por el video, donde se muestra el siguiente texto: “¡No vaya Padre! ¡Se contagiará! ¡No temo al contagio!” y además, en el piso del teatro se hacen reproducciones en serie mediante una plantilla, como las que se darían ante una eventual epidemia y como telón de fondo la imagen de la Virgen; la séptima, la exhibición de unos equilibristas, entre el cielo y la tierra, entre el paraíso y el infierno; la octava corresponde a la procesión de los flagelantes en Santo Tomás, Atlántico, como una experiencia religiosa de penitencia, y la novena, un *performance* de Simón el estilista, que alude a las debilidades de la carne, a la lujuria.

En la segunda semana se realizan actividades escénicas y en video, que representan una síntesis de los pecados capitales como: la gula, en el *cocktail*

representado en la primera contemplación; en la segunda, el *performance* sobre Salomé, que simboliza la lujuria; en la tercera, un *after party* que alude también a los excesos, a la gula; en la cuarta, el contraste entre una escena de Hamlet y el cráneo exhumado de Pablo Escobar, que representa la avaricia; en la quinta y sexta, de nuevo exhibe la lujuria entre las tentaciones de San Antonio y el *performance* “La Fulminante” y, la séptima, al final todo termina en la muerte.

En la tercera semana, la representación que construye Restrepo involucra los escenarios del purgatorio y el infierno de Dante, y establece la dialéctica entre el proceso de purificación en el purgatorio y el perdón de las culpas en los más altos estrados del Estado, según lo exhiben las imágenes de paramilitares en el Congreso de la República y el *videoperformance Variaciones sobre el purgatorio N.º 5*. Se muestra, además, apartes de la película *L'inferno*¹⁴⁴ y cómo un pastor vivamente atemoriza a los espectadores con este lugar.

En la cuarta y última semana se representa, esencialmente, la dialéctica entre “la ética y la fe” de Kierkegaard. Todo esta contemplación busca responder a la inquietud que plantea el narrador, sobre quién es “El caballero de la fe”. En la primera contemplación se muestra simbólicamente la subida al monte Moriah, que termina en el cementerio de San Onofre (Sucre), camino de las víctimas de paramilitares, y que tiene paralelo con la historia bíblica del fallido sacrificio de Isaac gracias a la fe de Abraham; en la segunda y la tercera contemplación, el *performance* “Afila Sable” contrasta el ejercicio de afilar un arma, de entrenarse como lo hacen los paramilitares con un machete con el firme propósito de matar, con un video que alude a una conversación entre dos militares sobre lo que se conoce como los “falsos positivos”.¹⁴⁵ También, en la cuarta semana, se da la representación simbólica de un individuo “bajo anestesia” que es despertado a la realidad y que luego efectúa un *break dance* como estrategia de ruptura que genera la amnesia social a propósito de la violencia en el país; en la quinta, el personaje suspende su baile ante el estallido de una “piñata” (cordero), lo que tiene relación con las matanzas, en el lenguaje coloquial de los sicarios en Medellín (hacer de

144 La película italiana *L'inferno* (El infierno, 1911), fue dirigida por Francesco Bertolini, Adolfo Padován y Giuseppe de Liguoro.

145 Los “falsos positivos” corresponden a “la muerte ilegal de civiles por el Ejército colombiano que luego fueron presentados como muertos en combate de la guerrilla para inflar los números de bajas causadas al enemigo (body count)” (Evans, 2009).

alguien una piñata es matarlo), y reparte su contenido, las entrañas del “cordero”, con gestos que involucran (hacen partícipe) al público; en la sexta, la presentación de un ventrilocuo, quien a manera de chiste repite, por medio del títere, cómo si este fuera Dios: “la fe te ha salvado” y así evita la muerte de Isaac y, por último, una versión diferente de “El caballero de la fe”, según el narrador, en un video en el que se muestra el contraste de un individuo impávido que alimenta las palomas mientras atrás se desarrollan las terribles escenas de la toma del Palacio de Justicia en 1985.¹⁴⁶

En el video de la videoinstalación también aparecen dos escenas no referenciadas en el listado presentado en el cuaderno *Ejercicios espirituales* (Restrepo, 2015). En la primera se representa a un vigilante estático frente a un cráneo iluminado que gira, y en la segunda, un individuo sobre una camilla conectado a un “equipo de anestesia”. Este tipo de representaciones puntuales tienen carácter indicial, al hacer referencia, en el primer caso, a la permanente atención que debemos tener a los sucesos violentos del país, y el segundo alude a esa especie de “amnesia o anestesia” a la que estamos sometidos los colombianos, ante los repetidos estímulos que recibimos en medio del conflicto armado.

En síntesis, luego de describir las contemplaciones que integran la videoinstalación, se puede afirmar que Restrepo plantea dialécticas, por ejemplo, entre la purificación y el perdón, entre la ética y la fe, para controvertir, desde una perspectiva teológico-política, la historia del conflicto armado colombiano, una forma de estetizar la violencia a partir de la memoria y generar posmemoria.

Intertextualidad, contemplaciones y composición del lugar

Los *Ejercicios Espirituales* (*Excercitia Spiritualia*) son realizados por miembros de la comunidad jesuita, bajo los parámetros descritos por Ignacio de Loyola en el año 1540, donde se incluyen meditaciones, oraciones y ejercicios mentales, que deben ser

146 La toma del Palacio de Justicia por guerrilleros del M-19 ha sido registrada como una de las mayores tragedias que ha golpeado a la sociedad y a la justicia colombiana. Ocurrió entre el 6 y el 7 de noviembre de 1985 y en ella perdieron la vida alrededor de cien personas: once magistrados de la Corte Suprema de Justicia, abogados, empleados y visitantes del Palacio, guerrilleros y militares. Lo hechos ocurridos, treinta años después, no han sido aclarados y sus secuelas persisten, como interrogantes sin respuesta.

realizados en un período de 28 a 30 días, con el fin de incrementar la experiencia personal de la fe católica y alcanzar el estado de gracia.

Por ejercicios espirituales se entiende todo modo de examinar la conciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental, y de otras espirituales operaciones, según que adelante se dirá. Porque así como el pasear, caminar y correr son ejercicios corporales, por la misma manera, todo modo de preparar y disponer el ánima para quitar de sí todas las afecciones desordenadas y, después de quitadas, para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánima, se llaman ejercicios espirituales (Loyola. 2010, p. 9).



Figura 9 Imagen de la portada de *Ejercicios Espirituales* de B. P. Ignacio de Loyola (1749)

Fuente: Loyola (1749).

Restrepo, en un trabajo que puede considerarse de intertextualidad, tuvo en cuenta la estructura dramática que tienen estos ejercicios espirituales, donde convergen elementos visuales, sonoros y conceptuales, a manera de un *work in progress*. En realidad, cada semana y bajo el nombre de “contemplaciones”, se elaboraron materiales, estructuras y presentaciones nuevas, generando una experiencia artística donde intervino el público en vivo, en un espacio escénico en el que se alternaron personajes, video y sonido.

La contemplación se considera un acto fundamental de los *Ejercicios Espirituales* de Loyola y su origen etimológico proviene del latín *contemplari*, que significa observar cuidadosamente, y de *contemplum*, que hace referencia a un espacio para la observación por un adivino o un agorero (Gómez de Silva, 2012, p. 186). La palabra *Contemplatio* resulta de la acción del verbo *contemplari*, siendo los primeros escritores cristianos latinos quienes la utilizaron para traducir *Theoria* como “contemplación”, como algo perteneciente a la filosofía griega clásica. Muy cercana a la *Theoria* está la palabra “teatro”, que significa lugar destinado a la representación de obras dramáticas y resulta del latín *Theatrum*, del griego *Théathron* y de *Theásthai* que es mirar, observar (Gómez de Silva, 2012, p. 668). Esta reflexión etimológica permite ver la relación entre mirar, teatro y teoría; de ahí que los *Ejercicios Espirituales* de Loyola, a través de las contemplaciones, configuran una especie de teatro, no solo por el carácter dramático, sino porque implican un entrenamiento actoral, situación que concuerda también con el planteamiento artístico de Restrepo.

Cada una de las contemplaciones que hacen parte de los *Ejercicios espirituales* de Restrepo tienen relación con un evento histórico colombiano, donde intervienen elementos como la sociedad, la política, el Estado y el conflicto armado, pero como ha sido tradicional en su obra, en un marco donde se interpelan la teología y la política, muchas veces utilizando “campos semánticos” en paralelo, entre el video de la *performance Variaciones sobre el purgatorio N.º 5* (2011) y la contemplación 1 de la semana 3, en la que se exhibe el mismo video, pero ya no con el purgatorio como lugar de deambulación temporal y expiación de las culpas, sino bajo una perspectiva diferente, al abrir la semana y representar el recorrido dantesco entre el infierno y el purgatorio.

Las contemplaciones no son más que una secuencia que invita a la exploración del interior del individuo y, en ese sentido, se podrían corresponder con el ejercicio hermenéutico crítico que se desarrolla en esta investigación, porque se está en busca de un nuevo conocimiento, un nuevo, y más amplio “sentido de la historia”, como lo establece, de igual manera, Ignacio de Loyola en la contemplación 2 de sus *Ejercicios Espirituales*:

La persona que da a otro modo y orden para meditar o contemplar debe narrar fielmente la historia de la tal contemplación o meditación, discurriendo solamente por los puntos, con breve o sumaria declaración; porque la persona que contempla, tomando el fundamento verdadero de la historia, discurriendo y racionando por sí mismo y hallando alguna cosa que haga más declarar o sentir la historia, quier por la ración propia, quier sea en cuanto el entendimiento elucidado por la virtud divina, es de más gusto y fruto espiritual, que si el que da los ejercicios hubiese mucho declarado y ampliado el sentido de la historia. Por que no el mucho saber harta y satisface el ánima, más el sentir y gustar de las cosas internamente (Loyola, 2010, pp. 9-10).

De igual manera, Pierre Antoine Fabré ha descrito el lugar de la contemplación como “ese lugar vacío que quedó por la desaparición de Cristo” (2013, p. 190) y que puede ser explorado durante el recorrido que tienen los *Ejercicios Espirituales* de Loyola, porque, de hecho, se reconoce que la *composición del lugar* no es más que el sitio de la exploración. En realidad, ese lugar vacío simbólicamente corresponde a la ilimitación de la práctica contemplativa y está indefinidamente abierto a la percepción. A respecto, Jerónimo Nadal, citado por Fabré en el *Lugar de la imagen*, manifiesta cómo “Hay que conocer tan bien a Cristo, para que tengamos la intuición de todas las cosas que Cristo haría o decidiría si estuviese presente, como si sintiéramos a Cristo hablando en nosotros” (2013, p. 190). En consecuencia, ese lugar se encuentra constituido por la “intuición de lo que Cristo haría o decidiría si estuviera presente” o como un lugar ilimitado, donde se combina la presencia-ausencia de Cristo. En realidad, los *Ejercicios Espirituales* de Loyola invitan, en la práctica, a la exploración del lugar, a que se realice la composición viendo el lugar, mediante la estimulación de los sentidos y la imaginación hasta que se logre experimentar sensiblemente el espacio, el lugar de la acción, como ocurriría en los lugares donde vivió Cristo. Al respecto, Restrepo, en esta producción artística, persuade al espectador para que explore el lugar y logre crear esa composición, o imagen dialéctica, percibiendo el espacio teatral a través de la visión, la audición e incluso el tacto, según se puede observar en los videos y las representaciones

que evocan a “El caballero de la fe”, de audios que hacen una polifonía, y de percepciones táctiles al derrumbarse y abrirse una piñata.

Para la composición del lugar, Restrepo se apoya en el concepto de *teatralidad* enunciado por Roland Barthes, que hace referencia a Loyola, no con sentido místico, sino orientado hacia la experimentación de Mallarmé y que es distante de la tradición del teatro occidental, debido a que intervienen mecanismos combinatorios móviles, múltiples relaciones y estructuras complejas que buscan difundir las formas y el sentido. De hecho, la teatralidad, para Barthes, posee una energía metafórica que reside en las imágenes, en la escritura y que hace parte de una acción, y no de una forma con contenidos (Restrepo, 2015, p. 9). En consecuencia, es posible argumentar que Loyola y el mismo Restrepo, en sus *Ejercicios espirituales*, se comportan como escenógrafos, donde los actores se presentan a sí mismos, situación que puede observarse en *performances* como el de la contemplación 2 de la cuarta semana con el “Afila Sable”, realizado por el actor Jorge Valencia.



Figura 10 “Afila Sable”

Ejercicios espirituales, *performance* Segunda contemplación de la cuarta semana.

Fuente: Restrepo (2015, p. 67).

En realidad, los *Ejercicios espirituales* de Restrepo plantean un sistema de representación muy vinculado al lugar, como una exploración sinestésica y

transdisciplinar, donde intervienen sentidos como el oído, el olfato, el tacto, la visión y el gusto, bajo una técnica que evoca la retórica, que integra instructivos, normas y formas de actuar, una puesta en escena muy similar a la propuesta en el siglo XX por Konstantin Stanislavski,¹⁴⁷ reconocida como una de las mejores técnicas de interpretación. Esta experimentación sensorial también fue planteada en los *Ejercicios Espirituales* de Loyola¹⁴⁸ y puede observarse en la contemplación 5 de la tercera semana de los *Ejercicios espirituales* de Restrepo, en la que un pastor hace su tradicional disertación religiosa, acompañada de una actuación donde enfatiza el sentido del tacto en el contacto personal con el espectador mediante un abrazo; de igual manera se presenta en el *performance* en el que se hace un *strip tease* mediante expresiones no verbales y ciertos movimientos eróticos que despiertan e incitan, haciendo uso de los sentidos, diversas reacciones en el observador. Estos ejemplos hablan de la teatralización, de técnicas retóricas alternativas y de la transdisciplinariedad que quiere mostrar el artista.

De igual manera, Michel de Certeau muestra cómo esos lugares de los *Ejercicios Espirituales* de Loyola, que se desarrollan en cuatro semanas (2007, p. 258),¹⁴⁹ se corresponden en el teatro con lo que serían cuatro actos, ya que cuentan con escenografía, instrucciones de iluminación, discursos gestuales, recorridos y repeticiones, que pretenden generar actos dramáticos y experiencias espirituales (2007, p. 258). Este tipo de vivencia es posible tenerla en la obra de Restrepo, quien dividió su producción artística en cuatro semanas y, en cada uno de los días, a modo de

147 “El método Stanislavsky le propone al actor ponerse en el lugar del personaje, debe creer que todo lo que ocurre en la escena es real. El actor ve por sí mismo todo lo que debe convencer a su interlocutor, aprendiendo a visualizar los sucesos de la vida del personaje” (Restrepo, 2015, p. 10)

148 “[L]a Quinta será traer los cinco sentidos sobre la primera y la segunda contemplación. (122). *El primer punto*: es ver las personas con la vista imaginativa, meditando y contemplando en particular sus circunstancias y sacando algún provecho de la vista. *El segundo*: oír con el oído lo que hablan o pueden hablar; y reflejando en sí mismo, sacar de ello algún provecho. *El tercero*: oler y gustar con el olfato y con el gusto la infinita suavidad y dulzura de la divinidad del ánima y de sus virtudes y de todo, según fuere la persona que se contempla, reflejando en sí mismo y sacando provecho de ello. *El cuarto*: tocar con el tacto, así como abrazar y besar los lugares donde tales personas pisan y se asientan; siempre procurando sacar provecho de ello. Acabarse ha con un coloquio, como en la primera y segunda contemplación, y con un Pater Noster” (Loyola, 2010, p. 47).

149 “[D]ado que para los ejercicios espirituales se toman cuatro semanas, por corresponder a cuatro partes en que se dividen los ejercicios; es a saber, a la primera que es la consideración y contemplación de los pecados; la segunda es la vida de Cristo nuestro Señor hasta el día de ramos inclusive; la tercera la pasión de Cristo nuestro señor y la cuarta la resurrección y ascensión, poniendo tres modos de orar; también no se entienda que cada semana tenga de necesidad siete u ocho días en sí”. (Loyola, 2010, p. 10).

contemplación, reflexionó y resignificó eventos de la realidad histórica y violenta de los colombianos, según se puede observar en la séptima contemplación de la cuarta semana, titulada *El caballero de la fe*, donde a través de una metáfora visual, se recrea una situación contradictoria, donde un individuo pasa por alto lo que ocurre en el fondo con la toma del Palacio de Justicia en 1985, para alimentar las palomas de la plaza de Bolívar como se acostumbra, en un acto riesgoso y místico al evocar la paz en medio de la guerra. Queda entonces la pregunta: ¿será este el caballero de la fe?



Figura 11 El caballero de la fe
Ejercicios espirituales, Séptima contemplación de la cuarta semana.
Fuente: fotograma de Liberatorio Arte Contemporáneo (2013).

Las exhibiciones artísticas que hicieron parte de *Ejercicios espirituales* de Restrepo fueron variadas y se realizaron, no con el ánimo puro de la representación, sino con el fin de desarrollar la verdad, la realidad de una experiencia que cada una de las contemplaciones trae implícita, que persuaden por su estructura retórica y sensible. En consecuencia, Restrepo busca tener el mismo efecto que de Certeau, cuando este último concluye: “lo importante no es la ‘verdad’ de cada lugar [...] lo importante es la relación que, respecto del lugar donde uno está, crea la ‘composición’ de un nuevo lugar” (2007, p. 264).

Otros autores, como Georges Bataille, han destacado cómo, en los *Ejercicios Espirituales* de Loyola, los estados de éxtasis pueden ser logrados mediante la dramatización, especialmente del sacrificio, siendo este el objetivo más alto perseguido por muchas de las creencias religiosas (1972, p. 21). En la obra *Ejercicios espirituales*

de Restrepo es evidente el uso de un método dramático, porque utiliza los sentidos para conmover y generar una experiencia que pretende transformar al individuo, según lo mostró en las representaciones que hacen alusión a “El caballero de la fe”, así como en la contemplación 2 de la cuarta semana, donde un video devela una conversación entre militares a propósito de los falsos positivos, y desde otra perspectiva, en la séptima contemplación de la cuarta semana, un video alusivo a un personaje que alimenta indiferente las palomas de la Plaza de Bolívar durante la toma del Palacio de Justicia. Estas dos experiencias audiovisuales plantean la dialéctica entre la ética y la fe, y, en consecuencia, pueden generar un cambio en el punto de vista del espectador.

Gerardo Remolina, por su parte, en la publicación *Ejercicios Espirituales acompañados* muestra cómo

Todo ejercicio implica esfuerzos, romper con la inercia de modos de vivir, salir de la pasividad del oír, del ver, del comportarse simplemente como un espectador. Exigen entrar a ser actores: subir al escenario y actuar, bajar a campo de deporte y jugar, entrar en la palestra del espíritu y luchar (Comunidad de Vida Cristiana, s. a.).

Esta descripción permite también establecer un paralelo con la obra *Ejercicios espirituales* de Restrepo, porque es posible hablar de actores, escenarios, espectadores, controversias que involucran los sentidos y que excluyen la pasividad, debido a que se trata de una actividad, una experiencia tanto mental como física, elementos que conforman un programa de percepción expandida, que en el mundo de las artes es identificable en el género del *performance* y que se encuentran reunidas, por ejemplo, en las contemplaciones desarrolladas en el marco de la tercera semana, donde se combinan, la primera contemplación que muestra un *videoperformance* sobre el purgatorio; en la segunda, un video sobre los paramilitares en el Congreso, donde, acudiendo a la retórica, piden perdón a la sociedad por sus actos violentos; en la cuarta y quinta coinciden la amenaza proferida por un pastor de ir al infierno por el pecado, una música demoníaca en el ambiente, la proyección de una de las escenas de la película *L'inferno*, y luego el abrazo fraterno del pastor a un espectador.

En el mismo contexto se puede decir que Restrepo acude a la indexicalidad, a mostrar, por ejemplo, mediante signos, como el de la escena donde un vigilante cuida un cráneo que se exhibe, la actitud que debemos tener como vigías de la historia violenta de Colombia, para no incurrir en su repetición. Además, el hecho de

representar un hombre bajo efectos de anestesia implica, como signo, que los colombianos nos hemos hecho indolentes frente a los sucesos violentos, debido a que, ante tanto estímulo desagradable y recurrente, ya no haya dolor. De esta manera, Restrepo también busca sensibilizar para no volver a repetir este tipo de historia.

Por otro lado, es importante evaluar un aspecto crítico que tienen los *Ejercicios Espirituales* de Loyola, según lo manifiesta Pierre Hadot, cuando indica cómo esta actividad tuvo sus raíces en la filosofía griega de estoicos y epicúreos, donde la teoría y la práctica de la retórica fueron ampliamente utilizadas, además de estar vinculadas a un entrenamiento corporal específico (2006, p. 71). De hecho, la filosofía, para los griegos, era considerada un ejercicio, una forma de vida, que requiere de una preparación en la que intervienen el control de sí mismo, la energía, la concentración y la vigilancia. Pero fue en el Barroco donde la retórica se encargó de combatir la iconoclasia protestante mediante imágenes, sonidos e incluso olores, a través de eventos no solo artísticos, sino también políticos, en donde intervenían los sentidos (Sebastián, 1981, p. 31). En verdad, la retórica textual fue cambiada por la escena y la imagen, para aumentar la eficacia y el poder de persuasión, como en la retórica *Ad Herennium*,¹⁵⁰ que invita a la producción de imágenes que generen impacto y que permitan dejar un registro en la memoria a largo plazo, lo que configuraría ciertos anclajes entre pasado y presente, situación evidenciable en las contemplaciones exhibidas en la cuarta semana de la obra *Ejercicios espirituales* de Restrepo y que corresponden a: subida al monte Moriah, en el Antiguo testamento, que evoca el camino hacia el sitio del frustrado asesinato de Isaac por su padre Abraham, y que se complementa con la contemplación 6, en la cual se muestra cómo la voz del ventrilocuo repite tres veces: “detente Abraham, tu fe te ha salvado”. Al respecto y coloquialmente, existe un chiste en el que Isaac comenta: “si no la hago de ventrilocuo este viejo loco me mata”. Estas producciones artísticas, a través de

150 “Durante mucho tiempo se ha creído que Cicerón era el autor de la *Rhetorica ad Herennium* (nombre con el que se conoce *De ratione dicendi ad C. Herennium*): una adaptación latina de las teorías griegas, que fue elaborada probablemente en el año 85 o en el 86 a. C. Este amplio manual, de cuatro libros, es el texto latino más completo y más antiguo sobre oratoria y sobre prosa en general, y presenta un marcado carácter didáctico. Aún se discute si su autor fue Elio Stilón o Cornificio.

Esta obra se atiene a la doctrina retórica griega: trata de las diversas ‘partes del discurso’ (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, memoria y *actio*). Resulta particularmente interesante el último de sus cuatro libros, uno de los tratados más amplios que se conocen sobre la *elocutio*. En él se establece la nomenclatura retórica latina —las figuras de pensamiento y de dicción— a partir de traducciones y de calcos del griego, apenas modificada por obras posteriores” (García Tejera, M. C., y Hernández Guerrero, J. A., s. a.).

experiencias perceptivas visuales y acústicas, o de percepción expandida, dejan registros en la memoria del espectador que cumplen con el objetivo del artista: el mostrar, desde otro ángulo, ese “caballero de la fe”, esa dialéctica que a partir de Kierkegaard tienen la ética y la fe.



Figura 12 Ventrílocuo

Ejercicios espirituales, performance contemplación 6 de la cuarta semana.

Fuente: Arte Universidad de los Andes (2014).

A través de la historia se ha podido demostrar cómo han existido estrategias para expresiones artísticas de percepción expandida, en particular en el arte barroco europeo y en el colonial, mediante el uso de técnicas retóricas que caracterizan a un lugar o a un grupo de personas, y también acudiendo al arte de la memoria y de la composición de lugar. De hecho, Fernando Rodríguez de la Flor, en su libro *Emblemas*, indica cómo

Esta escena —o teatro de imágenes impresionantes— con características “mnemotécnicas” debe ser activada de forma ordenada, siguiendo los puntos de un listado predeterminado como el de los siete pecados capitales, los diez mandamientos y los cinco sentidos, entre otros (1995, p. 49).

El uso de las listas como instrumento creativo ha sido utilizado en el siglo XX, en particular por escritores como Joyce, Borges, Eco y Barthes, filósofos como Benjamin y

Wittgenstein, artistas como Sophie Calle, Boltanski y Daniel Richter, y videoartistas como Christian Marclay.

Han sido las listas las que han permitido el desarrollo de una cierta estética contemporánea que valora lo fragmentario, elude las narrativas aristotélicas y enfatiza sobre lo estructural, y no sobre lo psicológico. Las listas hacen parte de agendas, calendarios, inventarios, archivos y atlas, que en sí representan un trabajo de *collage* y de montaje. Este tipo de estrategias han sido implementadas en la obra *Ejercicios espirituales* de Restrepo, porque sus listas se corresponden con las contemplaciones, al menos en el título, y estas, a su vez, se configuran gracias al trabajo de escenografía y montaje, según se puede ver en las listas publicadas en el cuaderno de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia (Restrepo, 2015, pp. 16, 30, 52 y 64).

La estetización de la historia

El acercarse al conjunto multidisciplinar artístico que encarna la obra *Ejercicios espirituales* de Restrepo me permite un ejercicio hermenéutico crítico sobre su forma de ver la historia, como esa “nueva historia” que exhibe la contemporaneidad, donde, en primer término, “no se limita a la narración de acontecimientos sino al análisis de estructuras” (Burke, 2010, p. 15); que no se detiene en las hazañas de grandes hombres, sino que le da importancia a ese resto de la humanidad que ha desempeñado un papel menor en el relato histórico; que no representa el tradicional ideal objetivo de la historia, sino el quimérico, porque el relativismo cultural hace que sea inevitable mirar el pasado sin prejuicios, sin una perspectiva particular; y, por último, que no es “ya un terreno de exclusivo de profesionales de la historia”, porque se ha promovido la interdisciplinariedad, haciendo uso de los conocimientos de áreas como la antropología, la sociología, la economía, la psicología, la literatura, la ciencia, etc., además de adoptar los puntos de vista de gente corriente sobre su propio pasado (Burke, 2010, p. 18- 20).

La nueva historia que Restrepo exhibe en la videoinstalación *Ejercicios espirituales* fue construida teniendo como referente la plantilla conceptual, técnica e incluso artística que sugieren los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola. En realidad, las contemplaciones que integran la obra de Restrepo abordan temas que de alguna manera hacen referencia a la historia de Colombia, a través de metáforas

visuales, acústicas y de lugar, y promueven el ejercicio hermenéutico desde perspectivas político-religiosas, según se puede observar, por ejemplo, en la contemplación 8 de la primera semana, con el video sobre los flagelantes de Santo Tomás (Atlántico), en una clara alusión a las interpelaciones que existen entre el placer y el dolor, a la tortura de los involucrados en el conflicto armado. Adicionalmente, este tipo de “autoflagelaciones” alude a las repetidas experiencias de dolor que sufren las víctimas del conflicto armado en Colombia, hasta el punto de la indolencia social frente a hechos como los secuestros y las matanzas perpetradas por los diversos actores de la guerra.

De igual manera, en la contemplación 4 de la segunda semana se exhiben, en paralelo, los videos de una escena de *Hamlet*, donde el personaje muestra la cabeza de su enemigo, en contraste con la exhumación del cráneo de Pablo Escobar, para representar la reducción a la que se ve enfrentado el más grande narcotraficante del país gracias su avaricia. En la tercera semana, el discurso audiovisual plantea una dialéctica entre la purificación y el perdón desde la contemplación 1, con un *videoperformance* sobre el purgatorio; en la contemplación 2, la retórica de paramilitares en el Congreso de la República pidiendo perdón, y en las contemplaciones 4 y 5 se muestra el infierno como el lugar de castigo. Por último, en la cuarta semana se presenta la dialéctica entre la ética y la fe, a partir de los planteamientos de Kierkegaard. En la contemplación 1 aparece un video sobre la subida al monte Moriah, al lugar del sacrificio, que termina en un cementerio donde reposan las víctimas masacradas por paramilitares, en la contemplación 2 aparece una de las versiones de “El caballero de la fe”, con la representación del “Afila Sable” y, por último, está también el video del personaje que alimenta las palomas en la plaza de Bolívar, mientras en el fondo se observa la evacuación de las víctimas del Palacio de Justicia durante la toma por el M-19 en noviembre de 1985.

Sobre el personaje que alimentan las palomas, dice Sebastián Abad:

Todo él es macizo, mientras queda oculto por las palomas, por un instante, alguna grieta tiene que haber, así sea en el ruido —la cinta es muda, porque la memoria es ciega— pero de seguro el fuego debe sonar, de seguro el tanque debe sonar, de seguro los gritos deben sonar, de seguro las balas deben sonar, de seguro las palomas. ¡Nada! la historia está en lo que no suena: “Que cese al fuego inmediatamente... es de vida o muerte”. Allí tampoco hay grietas. Imagino que por la tarde se irá a la casa pensando que su mujer le ha preparado algo apetitoso, como una cabeza de cordero, con guarnición de verduras y papas al vapor. En eso piensa ¿será posible? mientras arroja al frente una manotada de maíz que hace cambiar el vuelo de las palomas, mientras al fondo estalla algo más y los soldados sacan a

paso firme y asustado a alguien en una camilla, dirección a la Casa del Florero, con otro par de soldados siguiendo la camilla, cargando un fusil ¿será del muerto? Este es el hombre, de seguro que sí. Camina como si conociera desde siempre la plaza, los desperfectos, la forma de sus zapatos, la algarabía de las palomas. El tanque levanta el cañón y dispara, a las palomas no les importa. La historia es lo que no se ve, lo que ya no está, lo que ya no fue, lo que ya no será. Las palomas son más precisas. Ellas sólo saben aterrizar allí donde todavía hay maíz, sin perturbar a nadie más. Aún si no hay dinero y no hay nada de comer, su humor no va a cambiar, Este es el hombre, seguro que sí. Parece tomar todo despreocupadamente, pero en realidad está pagando por cada instante de su vida el más alto de los precios: todo lo que hace lo hace en virtud del absurdo. ¿Si le notas cierta melancolía? como si le pesaran los huesos, por más que se hubiera acostumbrado al trazo de los zapatos. Aunque sabe de la dicha de lo infinito, ha experimentado el dolor de haber renunciado a todo lo que más ama en esta vida. Pero puede expresar cosas sublimes con lo más banal de este mundo. Ahora se da vuelta y se limpia las manos de moronas con el vestido viejo, regresa a casa. Ahora las palomas se dispersan. Es casi imperceptible, un temblor en la mano, un cabeceo leve, un salto en el corazón. Al fondo ha estallado algo. Regresa, parece que está a la vez inmóvil y en movimiento justo en el momento de tocar el suelo. Este es el hombre. Este es el caballero de la fe. (Abad, 2014).¹⁵¹

La conjunción de escenas que Restrepo plantea en *Ejercicios espirituales* es un gesto que traslada “ideas” a *lugares*; de hecho, escenifica en un recinto teatral las dialécticas planteadas en las contemplaciones mediante videos y *performances*. En consecuencia y según lo indica De Certeau (2010, p. 67), lo convertiría en historiador, pero es preferible referirse a él como un *artista-historiador*, por su estilo particular de estetizar eventos de la historia, a una nueva historia que establece la relación entre una disciplina y un discurso, sin la tradicional continuidad de eventos en el tiempo, pero aportándole características que en la contemporaneidad han adquirido relevancia, como la subjetividad, la interdisciplinaridad y la importancia dada a la estructura.

En consecuencia, es de resaltar que Restrepo, como artista-historiador, durante el proceso de investigación-creación, se somete a un sistema de referencia, que en este caso corresponde a los *Ejercicios Espirituales* de Loyola, debido a que contienen una “filosofía” implícita particular,¹⁵² que al hacer parte del análisis y la organización

151 Dice Abad que su texto referenciado fue “Basado en un vídeo arte de José Alejandro Restrepo, con el mismo título. En el vídeo hay intercalados apartes de Temor y Temblor, de Søren Kierkegaard, que también he usado en este texto” (Abad, 2014).

152 La filosofía de los *Ejercicios espirituales* de Loyola se resume en la primera contemplación de la primera semana: “Por ejercicios espirituales se entiende todo modo de examinar la conciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental, y de otras espirituales operaciones, según que adelante se dirá. Porque así como el pasear, caminar y correr son ejercicios corporales, por la misma manera, todo modo de preparar y disponer el ánima para quitar de sí todas las afecciones desordenadas y, después de quitadas, para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánima, se llaman ejercicios espirituales” (Loyola, 2010, p. 9).

inadvertida por el autor, determinan su propia “subjetividad” en la producción estética, de la que hace parte el relato histórico que propone a través de sus videoinstalaciones.

Por otro lado, en su actividad como artista historiador se destaca tanto su voz narrativa como su nivel narrativo, lo que permite clasificarlo como un narrador omnisciente, extradiegético y heterodiegético, debido a la visión cenital y la evidente distancia que toma a propósito de los relatos históricos involucrados en las videoinstalaciones. Ciertamente, no se involucra en el relato, solo se remite a presentarlo como artista en las obras sin involucrarse directamente en él.

Además, el punto de vista que encarna su posición ideológica, está definido al exhibir su postura crítica de la historia violenta de Colombia desde una perspectiva teológico-política, como lo demuestran no solo las videoinstalaciones recientes, entre las que se encuentran los *Ejercicios espirituales*, sino sus pasadas producciones artísticas que involucran, por ejemplo, los estudios poscoloniales y la problemática en torno a la identidad nacional.¹⁵³

Por otro lado y acerca de la concepción que Restrepo tiene de la historia, particularmente en esta obra, el artista trata de reunir más sucesos que temporalidades en un contexto social, porque de cara al conflicto colombiano y a sus diversas facetas, el artista permite que se establezcan relaciones significativas, que pueden ser temáticas o causales, entre los diferentes eventos. Esto se puede observar en las propuestas que establece el conjunto de las contemplaciones en cada semana de los *Ejercicios espirituales* y que remiten a problemáticas como la dialéctica entre la ética y la fe, y entre la purificación y el perdón. En realidad, en la obra parecen integrarse muchos relatos en torno a la historia violenta de Colombia, a las fricciones entre paramilitares, guerrilleros, la Iglesia y el Estado, y el lugar que allí ocupan los llamados “civiles”. En la obra confluyen tanto relatos acústicos, como videos y *performances*, que evocan episodios dramáticos y violentos de obras como *Hamlet*, de Shakespeare; tradiciones arraigadas en el catolicismo, como es la procesión de los flagelantes en Santo Tomás, Atlántico; dialécticas planteadas entre la purificación y el perdón, entre la imagen del

153 Por ejemplo: “la obra *Orestiada* nació como una reflexión sobre el problema de la nacionalidad y de todo ese absurdo de conmemorar los 100 años del Himno nacional. A mí siempre me pareció muy chistoso, hablando musicalmente, el Himno nacional, porque nos han enseñado que es una belleza, una obra maestra de la música y tú vas a ver y es una marcha militar cantada como un aria de ópera. Además es aterrador ver que en todos los colegios del país, las bandas de guerra son la única forma de aprender música” (José Alejandro Restrepo en entrevista con Natalia Gutiérrez, 2000, p. 47).

purgatorio y los discursos de los paramilitares pidiendo perdón a la sociedad colombiana y, por último, la discusión entre la ética y la fe, a partir de la búsqueda que Restrepo hace de “El caballero de la fe”, en videos como el de la conversación entre militares que sugiere con vehemencia actos en los que se ven involucrados los “falsos positivos” y el del personaje que alimenta las palomas en la Plaza de Bolívar, en una actitud que evoca la vida, mientras detrás son evacuadas las víctimas del Palacio de Justicia, como un acto atroz en contra de la sociedad colombiana.

Es importante mostrar la relación complementaria que Restrepo exhibe con respecto a dos tipos de historia que plantea De Certeau: el primero interroga sobre lo *pensable* y evalúa la capacidad de convertir en reflexivos los documentos o hallazgos que posee como historiador; el segundo se pregunta por la relación del historiador con lo *vivido*, con la posibilidad que tiene de revivir el pasado, a través de las marcas o las huellas dejadas por el hombre, situación que remite a la construcción de un relato (De Certeau, 2010, p. 51). Así, lo *pensable* estaría en relación con la obra *Ejercicios espirituales* de Restrepo, en tanto que los archivos en video de noticieros de televisión y de grabaciones de radio, como documentos históricos, pasan a ser convertidos en objetos de reflexión a través de modalidades estéticas como las videoinstalaciones y los *performances*. De igual modo, la relación del artista con lo *vivido*, en la videoinstalación *Ejercicios espirituales*, hace referencia, por ejemplo, a eventos históricos que han dejado huella en la sociedad colombiana, como la toma del Palacio de Justicia en 1985, la historia sobre los falsos positivos, la solicitud de perdón de los paramilitares en el Congreso de la República en el año 2004; eventos estos que remiten a la construcción de un relato. De este modo, Restrepo tiene en cuenta ambos tipos de historia, ya que dado que su proceso investigativo le permite el estudio y el desarrollo de metodologías que le permiten convertir en reflexivos los documentos o hallazgos que posee como historiador (lo pensable), esto luego se ve complementado con el tipo de historia *vivido*, para de esta forma “resucitar” el pasado reflejado en sus videoinstalaciones.

Otro asunto que involucra la nueva historia planteada en las videoinstalaciones de Restrepo tiene relación con su postura respecto a lo real como lo “conocido”, como lo que trae al presente de una sociedad pasada, y lo real como “implicado”, mediante una operación científica, en tanto que estrategia investigativa que, como historiador, analiza,

mediante procedimientos y métodos de comprensión, para al final terminar en la práctica del sentido (De Certeau, 2010, p. 51). Estas dos posturas frente a la realidad, antes que eliminarse, se complementan, en una relación mutua que culmina con el relato histórico, como de hecho lo exhibe Restrepo en *Ejercicios espirituales*, en contemplaciones como las que se exhibieron en la tercera semana, donde a partir de una historia que involucra a los paramilitares en el Congreso pidiendo perdón, como evento real ocurrido, despliega como estrategia que contribuye a la comprensión de la obra, la dialéctica establecida entre la purificación y el perdón, y para este efecto se apoya en modalidades artísticas de percepción expandida, logradas a partir del uso de recursos que el arte le brinda y que le permiten asumir una postura conceptual clara con respecto al manejo de la historia, según se ha podido evidenciar en esta videoinstalación.

La manera de ver y presentar la historia que exhibe el artista Restrepo a través de la obra *Ejercicios espirituales* también alude al carácter provisional que tiene toda construcción histórica,¹⁵⁴ porque, de hecho, los objetos históricos son, por su propia naturaleza, limitados, relativos e indeterminados, es decir, no son estructuras fijas perdurables para la eternidad; de ahí que el saber histórico sea considerado efímero. De hecho, los videos y las *performances* que hacen parte de las configuraciones de esta videoinstalación son producciones artísticas perecederas, debido no solo a aspectos técnicos, sino conceptuales, porque, en el flujo del tiempo considerado no homogéneo, las ideas y puntos de vista pueden variar.

Interpretación-comprensión. Perspectiva crítica

En este apartado se muestra cómo Restrepo, en *Ejercicios espirituales*, incita al espectador a generar imágenes dialécticas a través de una serie de discursos fragmentados de orden estético que son en esencia anacrónicos, que no guardan una linealidad temporal, pero que exhiben una nueva historia de Colombia construida no solo como una narración de eventos violentos, sino bajo la perspectiva del análisis de las estructuras que los integran. Adicionalmente y a partir de la memoria, induce a que

154 “Toda construcción histórica, es decir, todo análisis y toda síntesis, posee un carácter provisional. No existen construcciones fijas en la historia, estamos ante un saber nómada” (Bermejo, 2009, p. 166).

se configure posmemoria en torno a los eventos traumáticos ocurridos en el último siglo para que no caigan en el olvido.

Restrepo y el anacronismo

La videoinstalación *Ejercicios espirituales* de Restrepo configura, a través de una serie de unidades llamadas “contemplaciones”, un relato histórico en el que converge una doble perspectiva que involucra el pasado y el presente, la del tiempo representado y del que representa, según queda explícito, por ejemplo, en las contemplaciones de la tercera semana, donde a través del relato pretérito y ficcional sobre el purgatorio y el infierno de *La divina comedia* de Dante, como tiempo representado, se contrasta con la representación en el presente, mediante un video de los discursos de los paramilitares en el Congreso de la República pidiendo expiar sus culpas.

En ese sentido y siguiendo los planteamientos de Walter Benjamin,¹⁵⁵ es posible afirmar que es a partir de esa doble mirada que se puede construir la historia y describir ese momento “originario” e inacabado, que espera su complemento mediante la reconstrucción. De acuerdo con esto, Jürgen Habermas también manifiesta que los usos de pasado constituyen una forma de legitimación del presente,¹⁵⁶ como un recurso al que acuden con frecuencia los grupos sociales. En realidad, Restrepo, en sus videoinstalaciones, utiliza situaciones pretéritas inconclusas, que hacen referencia a un tiempo abierto, así sea ficcional, como el que se exhibe en *La divina comedia*, y las relaciona con el presente, mediante estrategias estéticas que buscan materializar la historia, entre las que se destaca la imagen dialéctica, en tanto que teoría del conocimiento. Igualmente, en la contemplación 4 de la segunda semana hace revelaciones en el mismo sentido y aunque sin precedente, cuando exhibe en paralelo dos imágenes en video, la primera, que hace parte una representación de *Hamlet* de Shakespeare como evento pretérito y ficcional, y la segunda, donde se exhibe el cráneo

155 “Considerados desde el presente, los resultados aparecen como ‘prehistoria’; desde la perspectiva del pasado como ‘posthistoria’. Entre ambos tiempos no hay ninguna continuidad, sino un ‘salto’. El momento histórico ‘originario’ posee algo de incompleto e inconcluso que aguarda, por así decirlo, su ‘restauración’ o ‘reconstrucción’. El trabajo del historiador consiste en arrancar del pasado aquel hecho inconcluso, emparentado con el presente y reconstruirlo bajo la forma de un ‘descubrimiento’ ligado de un modo singular al reconocer” (Willi Bolle, citado en Optiz y Wizisla, 2014, p. 536).

156 Esta afirmación está relacionada con lo que Habermas manifiesta como los usos políticos del análisis histórico: “con los usos políticos del pasado o usos públicos de la historia” (Habermas, 1998, p. 43).

de Pablo Escobar durante su exhumación, una situación real vinculada al presente. Aunque pertenecen a épocas y contextos diferentes, son actos dramáticos similares, que suscitan impacto en el espectador y cuestionamientos en torno al poder, a la avaricia.



Figura 13 Exhumación del cráneo del enemigo, en *Hamlet* de Shakespeare, y del cráneo de Pablo Escobar el 16 de noviembre de 2006

Ejercicios espirituales, Contemplación 4 de la segunda semana. (Fotogramas de videos que aparecen en el libro *Ejercicios espirituales* de Restrepo).

Fuente: Restrepo (2015, p. 44).

Esta particular manera de abordar la historia es conocida como *anacronismo* y coincide con la propuesta artística de Restrepo, porque en la pluralidad expresiva que integran las contemplaciones, supera las dimensiones de espacio, tiempo y lenguaje para llevar a cabo su proyecto como artista-historiador. Tal situación es fácilmente comprensible al estudiar el conjunto de la obra *Ejercicios espirituales*, donde se mezclan de manera desprevénida lugares, como Santo Tomás (Atlántico), sitio de los flagelantes; el cementerio en San Onofre (Sucre) en la “subida al monte Moriah”, escenas de la película *Infierno* y videos de la Plaza de Bolívar en la toma del Palacio de Justicia; también situaciones escenificadas mediante *performances* como “los misioneros”, como el “Afila Sable” y “Salomé”; *videoperformances* como el del purgatorio, y alusiones escritas como el *texto screen* “¡No vaya padre, se contagiará!” y las referentes en video a “El caballero de la fe”; y, por último, discursos con un denominador común que alude al conflicto colombiano bajo una perspectiva político-religiosa, según se exhibe en la contemplación 2 de la tercera semana y que muestra el arte de la retórica de los paramilitares en el Congreso de la República, en su afán por conseguir el perdón luego de las múltiples agresiones a la sociedad colombiana.

Por otro lado, se debe enfatizar que el anacronismo se destaca entre los conceptos de Benjamin, al cuestionar los modelos temporales con los que el historiador se

interroga sobre el pasado, especialmente cuando afirma que “la concepción del tiempo no reduce la relación entre pasado y presente a una simple relación de sucesión. El pasado es contemporáneo del presente pues el pasado se constituye en el mismo tiempo que el presente” (Birulés, 2010, p. 7). De igual manera, Didi-Huberman expresa que el anacronismo histórico surge cuando el pasado resulta limitado y, a su vez, se convierte en un condicionante para su comprensión,¹⁵⁷ y justifica su postura al afirmar que “los hechos históricos están tejidos de una sustancia temporal heterogénea y que, por consiguiente, el anacronismo sería el modo de expresar la complejidad, la presencia de tiempos heterogéneos”. Además, él aclara que “el punto de vista anacrónico no supone un rechazo a la historia, sino todo lo contrario, se impone cuando falta la historia no para sustituirla sino para hacerla nacer en un punto que hasta entonces desconocía” (2006, p. 22).

De este modo Restrepo, como artista contemporáneo, en mi lectura, tiene en cuenta el concepto del *anacronismo histórico* de Benjamin, al considerar cómo ciertos eventos del pasado relacionados con el conflicto armado colombiano, particularmente las acciones violentas de los paramilitares, los guerrilleros e incluso de las diversas jerarquías del Estado, y que hacen parte de un conjunto de episodios disímiles en el tiempo, como las masacres de Macapeyo, Chengue, Chinulito y El Salado, perpetradas por paramilitares en Sucre en los años 2000 y 2001 (*Semana*, 2011), la toma del Palacio de Justicia por el M-19 en noviembre de 1985, los discursos políticos del expresidente Álvaro Uribe Vélez, son mostrados, debido a su complejidad, mediante un relato histórico anacrónico en el que convergen imágenes, bandas sonoras, e incluso el espacio en él se despliega, en tanto que obra de arte, para sustraer elementos del pasado y de manera consciente y objetiva, resignificarlos en el presente, de la misma forma que Aby Warburg lo hizo explícito con el *Atlas Mnemosine*, una noción de supervivencia a través de las imágenes:

El proyecto se compone de 60 “tablas” que en total recopilan más de dos mil imágenes, a partir de lo que se genera el Atlas, como una cartografía abierta. Sus límites son difusos, así como sus definiciones. Propone una red de relaciones, nunca definitivas, que reflexionan acerca de la imagen (Rozen, S., 1924).

157 “De modo que el anacronismo histórico puede mostrarse necesario, fecundo, cuando el pasado se manifiesta insuficiente e incluso constituye un obstáculo para la comprensión de sí mismo” (Didi-Huberman, 2008, p. 22).



Figura 14 Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)

Fuente: Maestría Diseño Comunicacional FADU-UBA (s. a.).

Benjamin, además, propone la imagen como objeto del estudio histórico, y Restrepo se aprovecha de esta idea, no de manera explícita, sino por medio de la propuesta estética que realiza. Este aspecto se observa especialmente cuando Benjamin justifica la manera como se debe entender la imagen y que ella representa el impacto producido cuando la historia y su progreso se detienen. La anterior reflexión demuestra cómo a la imagen en general le corresponde una dialéctica detenida de la historia, como una singularidad que sólo es posible ver y pensar desde un presente inmóvil, suspendido en la tensión dialéctica entre presente y pasado; siendo el presente detenido desde donde se puede observar el pasado en una historia a contracorriente (Benjamin, 1971, p. 87).

Esta concepción de la historia como imagen dialéctica, alegórica, irónica y anacrónica parece encontrar sentido gracias a la imagen de la obra *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee (véase figura 2), referenciada en el fragmento IX de las *Tesis sobre filosofía de la historia* y también por Restrepo en *Ejercicios espirituales*, debido a que, por ejemplo, en la muestra performática que hace en la contemplación 2 de la cuarta semana, el actor Jorge Valencia (el “Afila Sable”) representa la imagen de “El caballero de la fe” como “quien sabe expresar cosas sublimes con lo más banal del mundo”, y a sus espaldas, en una proyección videoacústica, se presenta la conversación entre un

capitán y coronel de la Brigada 17, efectuada el 10 de junio de 2008, y que da cuenta irónicamente de los “falsos positivos” así:

Coronel, cuénteme ¿cuántos muertos son?

Capitán: casi me pelan, más bien.

Coronel: ¿casi lo matan?

Capitán: casi me quiebran.

Coronel: entonces, ¿no lo mató?

Capitán: ¿ah?

Coronel: ¿no mató a nadie?

Capitán: no pierda la fe, mi coronel.

Coronel: no mi hermano....

Capitán: no, no, no pierda la fe.

Coronel: bueno, bueno, hermano (*Semana*, citada en Restrepo, 2015, p. 112).¹⁵⁸

Las dos situaciones, una del pasado y otra del presente, remiten a una sola imagen: la imagen dialéctica que se genera por las tensiones entre la ética y la fe, a propósito del sufrimiento que representa el conflicto colombiano.

Esa manera de ver la historia, en una dirección inversa a aquella que se orienta hacia el futuro, también llamada *historia a contracorriente*, puede ser construida gracias a la intervención de la memoria, al traer al presente esas singularidades que permanecen ocultas en el pasado, que se mantienen vivas en el movimiento progresivo que tiene la historia y que no están exentas de ser recordadas en el futuro. De hecho, el detalle del personaje alimentando las palomas en la Plaza de Bolívar pasa inadvertido en el video, en el que se busca evidenciar la dura realidad de la guerra con la toma del Palacio de Justicia por el M-19, pero es rescatado gracias a la memoria como esa singularidad oculta que desde el presente puede ser revivida e incluso recordada en el futuro.

Otra idea que tiene en cuenta la interpretación de Benjamin sobre la imagen del *Angelus Novus* (véase figura 2) tiene que ver con las ruinas que ha dejado el progreso, entendido como barbarie, sobre donde se levantan los monumentos de los victoriosos.¹⁵⁹ De hecho, es el historiador el que recoge los restos que el progreso ha producido, el que construye relatos, porque puede “numerar los acontecimientos sin distinguir entre los pequeños y los grandes, y tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que se ha verificado está perdido para la historia” (Benjamin, 1971, p. 78).

158 El texto citado por Restrepo aparece en *Semana* (2010).

159 “Hay que basar el concepto de progreso en la idea de catástrofe” (Benjamin, 2005, p. 76).

En esta circunstancia y ante una historia cargada de hechos importantes, la memoria se ocupa de los detalles pequeños, debido a que su trabajo se hace a partir de los residuos, los fragmentos y los desechos de la historia, elementos que tienen una memoria, pero que se ha mantenido en silencio. No en vano Restrepo, en la contemplación 8 “El caballero de la fe” de *Ejercicios espirituales*, trae de la memoria, mediante un video, episodios de la barbarie nacional como fue la toma del Palacio de Justicia en Bogotá (1985), para, mediante una metáfora, elaborada con un personaje que alimenta las palomas en la Plaza de Bolívar mientras en el fondo se observa la evacuación de los heridos, producto del combate en el Palacio, establecer un contraste que genera controversia, una nueva forma de relato histórico. De hecho, las imágenes se encuentran acompañadas del siguiente texto:

Te confieso una cosa. Yo nunca he podido ver en persona un Caballero de la fe.
Llevo años buscando y nada... para verlo y observarlo de cerca. Observar sus movimientos
Supongamos que sea él?
¿Será posible?
Aquí, ahora, por ejemplo...
Hay que buscar una señal, algo diferente. Como algo que venga del infinito, una mirada, un ademán, un gesto, algo que lo delate... alguna grieta tiene que haber...
Este es el hombre seguro....
por la tarde se va a la casa ...pensando que su mujer le ha preparado algo apetitoso...
como una cabeza de cordero con guarnición de verduras y papas al vapor...
y sin no hay dinero, la comida no va a faltar....
su buen humor no va a cambiar...
¿Será este El caballero de la fe? (Arte Universidad de los Andes, 2014).



Figura 15 El caballero de la fe
Ejercicios espirituales, Séptima contemplación de la cuarta semana.
Fuente: fotograma de Restrepo (2015, p. 79).

Es, entonces, a causa de la memoria, que se infiltra la discontinuidad y el anacronismo en la historia, no en el sentido de sus aportes documentales, sino mediante una práctica que deja percibir, en medio de residuos, esos sucesos que se resisten a desaparecer en el olvido. De hecho, no hay pensamiento sin el trabajo de la memoria, que guarda y borra los rastros dejados por un acontecimiento.

Esa tarea del historiador de dar voz a los pequeños detalles que de otro modo permanecerían en silencio y hasta en el olvido, ha sido una labor realizada por Restrepo, por ejemplo, al tratar de expresar cosas sublimes con lo más banal, con el acto emprendido por “El caballero de la fe”, al dar de comer a las palomas en medio de un evento tan desconcertante como la toma del Palacio de Justicia.

La idea de darle la relevancia y la presencia a esos pequeños detalles en el relato histórico se encuentra asociada a la idea del *mutismo*, que es característico de los objetos, de los residuos e incluso del animal, pero puede encontrar eco en el historiador, quien da voz al silencioso ruido de la naturaleza, al de las ruinas en su proceso de rescate, sin poder dejar de sentir la melancolía que encarna el alegorista por la distancia que existe entre las cosas y las palabras que las identifican.¹⁶⁰

El mutismo que puede tener la imagen iconográfica parece estar representado en la contemplación 2 de la primera semana, donde el artista sugiere la presencia de un “pantocrátor” en una tostada, o como muchas veces en programas de televisión y en el cine se ha mostrado, cómo ciertas imágenes aparecidas en paredes húmedas, en pescados o en verduras son relacionadas con asuntos teológicos que invitan al culto y la devoción, una especie de ilusión conocida como *pareidolia*¹⁶¹ o *imagen pareidólica*, configurada por el engaño a los sentidos o por la imaginación, que hace que sean percibidas por los individuos cosas inexistentes a partir de sensaciones visuales, acústicas, táctiles etc., que dependen del contexto social, histórico y geográfico de la persona que las configura. Este fenómeno ilusorio visual, presente en esta videoinstalación, tiene una connotación irónica o de burla, al ubicar una imagen icónica

160 “[La] naturaleza es triste porque es muda, vive en toda tristeza la más profunda tendencia al silencio, y esto es infinitamente más que incapacidad o mala voluntad para la comunicación” (Benjamin, 2001, p. 101).

161 “La pareidolia (derivada etimológicamente del griego ‘eidolon’ (εἶδωλον): ‘figura’ o ‘imagen’ y el prefijo para (παρά): ‘junto a’ o ‘adjunta’) es un fenómeno psicológico donde un estímulo vago y aleatorio (habitualmente una imagen) es percibido erróneamente como una forma reconocible” (Unionpedia, s. a.).

del pasado como el “pantocrátor”, en un objeto simple y efímero del presente como lo es una tostada. Este tipo de estrategia que involucra la ironía promueve el ejercicio hermenéutico y es muy acogida por los artistas contemporáneos.



Figura 16 Pareidolia

Ejercicios espirituales, performance contemplación 2 de la primera semana.

Fuente: fotograma de Arte Universidad de los Andes (2014).

Luego del anterior discernimiento se considera pertinente mostrar cómo el planteamiento estético que Restrepo hace en los *Ejercicios espirituales*, en el que utiliza la historia, va de acuerdo con el concepto de *anacronismo* planteado por Benjamin y que le da importancia al “tiempo del ahora” y lo sustrae del *continuum* de la historia. En el mismo sentido, Didi-Huberman crítica el modelo tradicional con el que se han construido los relatos históricos, con homogeneidad y secuencialidad indefinida. Ante esta circunstancia, surge la imagen dialéctica de Benjamin como método de exploración histórica producto del anacronismo. Es aquí donde se concentra el sentido de la obra de Restrepo, porque reúne, en las contemplaciones que la integran, relatos de la historia violenta de Colombia, mediante el uso de videos, *performances* y bandas sonoras, sin una secuencialidad temporal, y solo vinculados por aspectos teológico-políticos, que, de acuerdo con su ideología tradicional, cuestiona el accionar político del Estado mediante argumentos de orden teológico.

Puntualmente, puede develarse el anacronismo en la obra de Restrepo, si se evalúa cada una de las contemplaciones como parte del conjunto que establece conceptualmente para cada semana y que es presidido por una dialéctica particular. Por

ejemplo, en la tercera semana, plantea las tensiones que se generan entre el proceso de purificación y el perdón, desde una perspectiva ficcional que involucra el purgatorio de Dante y que remite al pasado. Luego exhibe los discursos retóricos de los paramilitares en el Congreso, solicitando, abierta y descaradamente, perdón por sus actos de violencia en contra de la sociedad colombiana, y termina con un *performance*, en el que un pastor atemoriza a sus feligreses con las imágenes de un video acerca del infierno.

La imagen dialéctica o imagen-pensamiento que se genera y que le da sentido a la obra tiene que ver con lo que coloquialmente se dice: “el que reza y peca empata”, una sólida crítica a los altos estamentos del Estado, que son los encargados de juzgar estas acciones que van en contra, no solo de las personas, sino de la ley. Actos que se perpetúan en el tiempo, mediante el proceso de paz desarrollado entre el presidente Juan Manuel Santos y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), que juzga livianamente a los guerrilleros e incluso los exime de culpas, hasta el grado de hacerlos partícipes de curules en el Congreso de la República sin antes haber sido condenados por sus delitos.

El enigma del tiempo y la historia

Luego de mostrar cómo opera el anacronismo en la obra *Ejercicios espirituales* de Restrepo, se considera pertinente evaluar su concepción del tiempo, que se concentra macroscópicamente en unidades espacio-temporales propias de la civilización occidental, de la que hacen parte eventos que pueden estar franca o potencialmente interrelacionados, es decir, que en la sucesión que tiene el tiempo unos podrían ser consecuencia de los otros. De hecho, la heterogeneidad artística y temática que exhiben las contemplaciones que hacen parte del conjunto de la videoinstalación, poseen un común denominador y es que relacionan los acontecimientos en un discurrir anacrónico del tiempo. Tanto los listados como las presentaciones no exhiben una linealidad cronológica, su eje es de tipo conceptual, según se puede observar en las temáticas desarrolladas en cada semana, porque para Restrepo el objetivo reside en darle sentido a la obra mediante la imagen dialéctica que construye a través de la articulación que logra entre lo teológico y lo político que exhiben las imágenes, los discursos y las presentaciones que tienen las configuraciones.

En realidad, uno de los aspectos que Restrepo parece problematizar en *Ejercicios espirituales* es la continuidad del tiempo histórico y, de igual manera, el poder del tiempo cronológico. Estos aspectos fueron abordados por Kracauer cuando señalaba cómo precisamente son los historiadores del arte y los antropólogos quienes conocen el problema que representa el tiempo cronológico y muestra de qué manera el historiador del arte Henri Focillon hablaba de una lógica propia de las formas artísticas y cómo muchos eventos simultáneos del arte a veces pertenecen a diferentes “edades” (2010, p. 176).¹⁶² Al respecto, la multidisciplinariedad técnica exhibida por Restrepo en esta producción, devela su independencia en cuanto a formas, además de mostrar situaciones que no coinciden en el tiempo o que son atemporales, como ocurre en la contemplación 2 de la primera semana, donde el sentido iconográfico que parece tener una tostada que exhibe la imagen de Cristo refleja tanto la atemporalidad de la situación como el uso de recursos artísticos y técnicos no convencionales.

En la misma dirección de Focillon, Kubler, antropólogo e historiador del arte, es citado por Kracauer (2010, p. 177) a propósito de su libro *The Shapes of Time: Remarks on the History of Things* (1962), donde muestra sus inquietudes en torno a los estilos y los períodos del arte; pero en lugar de centrar su problemática en torno a la cronología, manifiesta que el historiador debería dedicarse “a descubrir las múltiples configuraciones del tiempo”.¹⁶³ Al respecto, es posible develar que, para Restrepo, la linealidad cronológica no hace parte de su propuesta, que le interesan más los eventos puntuales, bien sea recopilados de su archivo audiovisual o logrados a través de los *performances* propuestos en las configuraciones, según se observa en la cuarta semana, donde se exhiben metáforas artísticas en audio, video y *performance*, en situaciones

162 Para Henri Focillon, las obras de arte inicialmente pasan por un estado experimental, una edad clásica y una edad barroca; y en todos los medios y períodos de la historia, esas edades presentan los mismos caracteres formales. Adicionalmente, una forma artística les impone a estas etapas su propio itinerario, con independencia de las necesidades históricas. No sorprende entonces que la fecha no sea en general un “foco o punto de concentración”, sino que la sola historia del arte, y sin siquiera considerar la relación de los acontecimientos en campos diferentes como la política, la economía y el arte, “nos muestra, yuxtapuestas en el mismo momento, supervivencias y anticipaciones, formas lentas, retrasadas contemporáneas de formas atrevidas y rápidas” (tomado de Kracauer, 2010, pp. 176-177).

163 “Los tiempos configurados para Kubler tienen que ver con el hecho de cómo las obras de arte o sus elementos, pueden ordenarse como secuencias, cada una de ellas compuesta por fenómenos que se reúnen en cuanto representan sucesivas “soluciones” a problemas que se originan en alguna necesidad y desencadenan la serie completa. Una tras otra, estas soluciones interrelacionadas despliegan diversos aspectos del problema inicial y sus posibilidades inherentes. Parecería entonces evidente que sea menos importante la fecha que la “edad” para la interpretación de la obra” (Kracauer, 2010, p. 177).

donde se puede establecer su temporalidad, y otras francamente atemporales, con claras alusiones a eventos históricos, religiosos y políticos, que se encuentran articulados por el conflicto colombiano:

- Contemplación 1: instalación. Subida al monte Moriah. Camino/burro (Q1).
- Contemplación 2: Jorge Valencia. Afila Sable (Q2).
- Contemplación 3: Jorge Valencia baila. Botas/Cementerio. San Onofre Sucre (Q2).
- Contemplación 4: sacrificio. Aspiradora (Rafael Acero) Break dance (Q3).
- Contemplación 5: piñata. Cordero (Q4).
- Contemplación 6: ventrílocuo “detente Abraham, tu fe te ha salvado” (Q5).
- Contemplación 7: caballero de la fe. Video —Palacio de Justicia 1985—. (Q6) (Restrepo, 2015, p. 64).

En el video que muestra la “subida al monte Moriah” y que es representado por un burro que asciende la montaña hasta llegar al cementerio de San Onofre, remite desde una situación del presente y real, al camino emprendido por Abraham, en tanto que leyenda bíblica, como hombre de fe, hacia el sacrificio de su hijo Issac. De igual manera, el *performance* de Jorge Valencia “Afila Sable”, que remite al manejo adecuado de instrumentos como el machete implementado por los paramilitares en sus masacres, no exhibe un tiempo específico, solo muestra al hombre seguro e incorruptible que desarrolla su trabajo sin caer en el error, mientras a sus espaldas un video cuenta la historia de un coronel del ejército solicitándole a un capitán resultados, a propósito de los “falsos positivos”, un contraste que remite a una realidad temporal identificable. Por otro lado, la ruptura de la piñata (cordero) simboliza, en un marco atemporal, la “matanza” en el lenguaje popular de los sicarios de Medellín. Al final, las contemplaciones de esta semana culminan con el video de la toma del Palacio de Justicia, que remite a un tiempo específico, noviembre de 1985; pero es el actuar del individuo al alimentar las palomas el que se aísla en el tiempo, el que se debate entre lo absurdo y lo banal para de esta manera ser “El caballero de la fe”.

Otro autor que Kracauer destaca es el antropólogo y etnólogo francés Claude Lévi-Strauss, quien “repudia la idea de un proceso histórico continuo que evoluciona en tiempo cronológico”, porque no demarca tiempos diferentes a series de eventos que tienen interrelaciones lógicas, sino a historias de diversas magnitudes, bajo la premisa de que cada una de esas historias organiza datos específicos en una serie que establece un nuevo tiempo (2010, p. 178). Esta postura parece coincidir con Restrepo en *Ejercicios espirituales*, porque los eventos relacionados en las contemplaciones son

exhibidos de manera aleatoria en torno a un problema, que casi siempre aborda la relación político-religiosa en marcos que pueden evidenciar una temporalidad o ser claramente atemporales, como se pudo observar en las contemplaciones de la cuarta semana; pero es la cohesión conceptual que poseen la que genera un nuevo tiempo que es inteligible y que hace parte de esa imagen dialéctica o imagen mental que desarrolla el espectador.

Por otro lado y en el terreno de la literatura, Kracauer cita al novelista francés Marcel Proust, porque exhibe una postura diferente y particular con respecto al tiempo; de hecho, parece ignorarlo, cuando afirma que: “dirige el foco sobre átomos temporales: imágenes de memorias de incidentes o impresiones de tan corta vida que el tiempo no tiene tiempo para moldearlas”; pero seguidamente indica que “restaura esas unidades microscópicas a su verdadera posición cuando realiza ampliaciones de ellas” (2010, pp. 192-193). Cada uno de los aspectos o “primeros planos” que Proust muestra incluye reflexiones, recuerdos y analogías, que hacen referencia a los mundos que él y otros novelistas atraviesan, a esas situaciones que desde su origen y mediante un proceso de convergencia conceptual logran dar el sentido propuesto. En realidad, parece indicar que no existen patrones predeterminados con respecto al tiempo; más bien su trabajo consiste en llevar eventos temporales a dimensiones casi atemporales en su esencia.

Con el escenario descrito, sería posible establecer un paralelo entre Proust y el trabajo artístico que Restrepo desarrolla en *Ejercicios espirituales* a través de contemplaciones, ya que estas se muestran como primeros planos o micromundos para generar controversias y analogías entre asuntos políticos y religiosos, según se muestra, por ejemplo, en las contemplaciones desarrolladas en la tercera semana, y que plantean una dialéctica entre el proceso de purificación y el perdón, los dos representados simultáneamente en el *videoperformance* a través de los ruidos y las imágenes del agua y de los discursos de personajes que pertenecen a instancias religiosas o políticas involucradas en el conflicto armado colombiano. Las analogías se evidencian entre los discursos enunciados sobre el perdón, que para los hombres es igual, así sea en el ámbito religioso o judicial; por otro lado, las controversias se generan a partir del hecho descarado de acudir a ese perdón mediante una purificación reconocida en las altas esferas del Estado como “Justicia y Paz”, una manera discreta de impunidad. Esta estrategia permite dar sentido: “el que peca y reza empata”, al lograr una convergencia

conceptual. Al final, lo que Proust hace en sus novelas es reinstalar los mundos en una secuencia cronológica en el flujo del tiempo,¹⁶⁴ teniendo en cuenta que esos mundos fueron creados espontáneamente y que no surgen de ningún espacio o lugar. Este aspecto no resulta evidente en los *Ejercicios espirituales* de Restrepo, porque es el espectador, motivado por la obra del artista, quien debe organizar, asociar e interpretar el sentido de sus relatos. Aquí no se logra ninguna secuencia en el flujo del tiempo, solo un sentido para la obra.

En síntesis, Restrepo plantea su concepción del tiempo de una manera particular, donde el eje se encuentra determinado por los acontecimientos y no por la secuencia cronológica de ellos; donde la multidisciplinariedad que integra las contemplaciones de la obra, en las que intervienen audio, video y *performance*, permite develar no solo su independencia en cuanto a las formas, sino también mostrar producciones artísticas atemporales. De igual manera Restrepo, en tanto que artista-historiador, exhibe las múltiples configuraciones que tiene el tiempo, a través de las series o listados que integran los *Ejercicios espirituales*, como historias no homogéneas en el flujo del tiempo, que gracias a la articulación conceptual que le facilita el arte logran mediante un proceso hermenéutico su interpretación. Por último, se muestra cómo, en esta obra, Restrepo exhibe algún paralelo con las novelas de Proust, al presentar micromundos o primeros planos que despiertan inquietudes y analogías, y gracias a recursos artísticos logran ser coherentes y orientar de esta manera el sentido de la obra, mediante la construcción de una imagen dialéctica.

La memoria y el arte como expresión del trauma

A partir de los años ochenta y luego de la caída de ciertos regímenes totalitarios que dominaban en Europa, Asia y Latinoamérica,¹⁶⁵ surgieron en el mundo nuevos movimientos sociales y nuevas oportunidades políticas. Estos acontecimientos

164 “Proust logra restablecer el tiempo cronológico como un medio sustancial solo a *posteriori*; el relato de su vida fragmentada (o la de Marcel) tiene que haber alcanzado su término antes de que pueda revelarse a sí mismo como un proceso unificado. Y la reconciliación que él efectúa entre las posiciones antitéticas en juego —su rechazo del flujo del tiempo y su (demorada) adhesión él— depende de su repliegue en la dimensión del arte. Pero nada de esa clase se aplica en la historia. Ni la historia tiene un final, ni es susceptible ella de redención estética” (Kracauer, 2010, pp. 193-194).

165 En particular, la reunificación de Alemania, la disolución de la República Socialista Soviética (URSS) mediante la Perestroika, y la de las dictaduras de Chile y Argentina.

permitieron que tanto la historia como la memoria se convirtieran en instrumentos útiles para la reconstrucción de sociedades destruidas por la violencia, en donde prevalecía la fragilidad institucional, un entorno de polarización aguda y de empobrecimiento masivo. En consecuencia, se generó una profunda reflexión colectiva, que involucraba la historia y la memoria a través de diferentes formas de representación, entre las que se destacan las producciones artísticas audiovisuales. De hecho, la memoria se convirtió en lenguaje cotidiano de quienes querían recordar, de aquellos que querían huir del recuerdo y, por último, de los que pretendían dejar todo en el olvido. Fueron el arte y la literatura los encargados de transmitir el peso de la memoria, particularmente por su diversidad expresiva y por el gran impacto emocional que tienen los sucesos violentos.

Para la historia, los acontecimientos horribles y dolorosos, sufridos por una sociedad, representan lo que se conoce como “trauma cultural”.¹⁶⁶ Este concepto fue definido por el sociólogo Jeffrey C. Alexander, en una conferencia presentada ante el Vienna Wiesenthal Institute for Holocaust Studies en marzo de 2014, en la cual demostraba cómo este tipo de trauma deja impresiones indelebles sobre la conciencia de un conjunto humano; es decir, que en la memoria colectiva permanecen como una marca difícil de borrar, pero que a su vez transforman la identidad futura de un grupo social, definitiva e inexorablemente (Alexander, 2016).

Gran parte de las reflexiones sobre el trauma cultural han girado en torno al tipo de memorias que generan, a la intensidad emocional que despliegan, al mecanismo de percepción diferida, a las pesadillas y escenas retrospectivas (*flashbacks*). Todas ellas hacen parte de la memoria individual; pero es un hecho que el trauma cultural remite más a la memoria grupal o colectiva, y a que sea comprensible que el recuerdo social guarda una estrecha relación simbiótica con la memoria individual, aunque cada una tiene dinámicas y procedimientos diferentes (Ortega, 2011, p. 19). En realidad, Halbwachs, en 1925, planteó el concepto de *memoria colectiva*, para develar las modalidades en que la memoria es compartida y reproducida socialmente, además de identificar cómo los marcos sociales de la memoria¹⁶⁷ son elementos indispensables

166 “La palabra trauma etimológicamente proviene del griego *τραύμα* que significa: relativo a herida física o a golpes emocionales” (Gómez de Silva, 2012, p. 689).

167 “Estos marcos ayudarían, en el mejor de los casos, a clasificar, a ordenar los recuerdos de los unos en relación con los de los otros [...]. Sin embargo, no explicarían la memoria misma, puesto que la darían por existente [...]. Estos marcos colectivos de la memoria no son simples formas vacías donde los

para el recuerdo y constituyen los modos en que la memoria necesariamente responde a su contexto de producción.

Por otro lado, los estudios de Jean y Aleida Assmann han tratado de aclarar el concepto de *memoria colectiva* indicado por Halbwachs (1992), al definir las líneas de transmisión entre los recuerdos individuales y los colectivos, y especificar cómo la ruptura en esa transmisión es la consecuencia de acontecimientos traumáticos, hechos que necesitan formas de recuerdo que permitan restablecer ese tejido de memoria intergeneracional deteriorado por la tragedia. En Colombia no somos ajenos a esta circunstancia, porque, en medio de la guerra, diariamente ha existido el asedio de los medios de comunicación para hacernos conscientes de las realidades violentas del país hasta el punto de saturarnos y pasar como eventos normales. Por este motivo, la obra *Ejercicios espirituales* de Restrepo constituye un modo de reestablecer esas líneas de transmisión, en tanto que eventos traumáticos, para que no permanezcan en el olvido y no vuelvan a repetirse. Esto contrasta con lo que realizan los medios de comunicación diariamente, donde las noticias, como primer borrador de la historia, no son más que situaciones efímeras y puntuales que fácilmente hacen parte de la memoria individual o colectiva reciente, pero que fácilmente hacen parte del olvido.

También autores como Paul Connerton han develado que la memoria no se circunscribe a la comunicación narrativa o verbal, sino que igualmente incluye expresiones corporales tales como posturas o gestos, producto de prácticas en rituales o conmemoraciones (1989, pp. 6-40). De esta forma, las memorias sociales no solo son procesos discursivos, sino asimismo corpóreos, que movilizan recursos físicos, cognitivos y emocionales, con el ánimo de construir una actualización del pasado mediante representaciones e inscripciones que sean socialmente compartidas. Es aquí donde Hayden White establece la diferencia entre las representaciones traumáticas y

recuerdos que vienen de otras partes se encajarían como en un ajuste de piezas; todo lo contrario, estos marcos son —precisamente— los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad [...] podemos perfectamente decir que el individuo recuerda cuando asume el punto de vista del grupo y que la memoria del grupo se manifiesta y realiza en las memorias individuales” (Halbwachs, 2004, pp. 7-11).

otro tipo de memorias colectivas,¹⁶⁸ al considerar que intervienen tanto la intensidad emocional¹⁶⁹ como la controversia por su significado.

Luego de haber definido el espacio que tienen las representaciones traumáticas en la memoria, es posible indicar que son los intelectuales, los políticos, los artistas y los líderes de movimientos sociales los que generan los relatos efectivos sobre el trauma que encarna el sufrimiento social, no solo mientras sucede el evento, sino también después de que ocurren los acontecimientos. En consecuencia, se puede argumentar que Restrepo, como artista-historiador, utiliza el trauma cultural como el eje que le permite hacer, mediante un ejercicio estético, una lectura crítica de la historia en el presente, a propósito de acontecimientos ocurridos en el pasado vinculados al conflicto social colombiano, a través de videoinstalaciones como *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4* (2011), donde se plantea, mediante una dialéctica, el perdón que pidieron los paramilitares en el Congreso de la República como si se tratara de un acto de purificación como ocurre en el purgatorio, y en *Ejercicios espirituales* (2013), por ejemplo, mediante la construcción de una imagen abyecta, cuando en el video se proyecta la conversación entre dos militares, que prevé la acción del horror de lo que fueron los “falsos positivos” y que remite a la dialéctica entre la “ética y la fe”. De hecho, es una imagen que da cuenta de la indignación que como seres humanos podemos sentir frente a este tipo de actos premeditados, pero sin que constituya un acto inquisidor o de desprecio del artista con respecto a los militares en general.

168 “They cannot simply be forgotten and put out of mind or, conversely, adequately remembered which is to say, clearly and unambiguously identified as to their meaning and contextualized in the group memory in such a way as to reduce the shadow they cast so see the group’s capacities to go into its present and envision a future free of their debilitating effects” (White, 2000, p. 69). Traducción: “No pueden simplemente olvidarse y colocarse fuera de la mente o, por el contrario, recordarse adecuadamente, es decir, identificarse de forma clara e inequívoca en cuanto a su significado y contextualizarse en la memoria del grupo de forma tal que reduzca la sombra que ven las castas capacidades del grupo para entrar en su presente y proyectar un futuro libre de sus efectos debilitantes”.

169 “[L]a intensidad emocional no significa un acuerdo o concordia sobre los significados de esa memoria. Una memoria colectiva es ante todo una lucha de significados, abiertamente política, con la que se hace posible —o imposible— reconocimientos sociales, reparaciones y dignificación” (Ortega, 2011, p. 42).

De la memoria del trauma a la posmemoria

Los episodios históricos evocados en cada una de las contemplaciones de la obra *Ejercicios espirituales* de Restrepo remiten, de alguna manera, a esa tendencia contemporánea que pretende hacer consciente la memoria traumática, como de hecho ha ocurrido en el mundo con el holocausto judío, gracias al despliegue mediático cada vez que se conmemora. Estos eventos globales incitan a que se rescaten y se hagan conscientes, mediante estrategias como el arte, ciertas historias locales. De ahí que, en muchas de las discusiones sobre la memoria nacional, sea frecuente que intervengan temas de injerencia mundial como la violencia, la discriminación y el sufrimiento humano, relacionados con la globalización económica.¹⁷⁰ Este aspecto parece develarse en la contemplación 4 de la segunda semana de *Ejercicios espirituales* de Restrepo, donde, mediante un video de una de las escenas de *Hamlet* de Shakespeare, es comparado simultáneamente con un video de la exhumación del cadáver de Pablo Escobar. En realidad, este paralelo tiene un sentido particular, gracias a lo que Hamlet expresa en el Acto V, Escena I, en el cementerio:

¡Otra más! ¿No podría ser esa la calavera de un abogado? ¿Dónde quedan ahora sus sutilezas, argucias, sus cartas, títulos y sus trucos? ¿Cómo tolera ahora que ese patán le golpee la cabeza con tan sucia pala? ¿Por qué no le demanda por agravios? ¡Hum! Seguro que este individuo era un terrateniente con escrituras, contratos, dobles garantías, protocolos y finanzas. ¿eso es todo lo que las garantías le garantizaron al final de sus finanzas? ¿Tener rellenos de fino barro sus finos sesos? ¿Le garantizarán sus garantías, dobles o no, un pedazo de tierra del tamaño de las dos mitades de una escritura? Sus títulos de propiedad apenas cabrían en esa caja —en la que el cabe—, aunque poca herencia será para su heredero.

Y Horacio responde: Poca mi señor, poca (Shakespeare, 2016, pp. 615-617).

Este relato ficcional remite alegóricamente a cómo el poder de un hombre se ve reducido a la más absoluta miseria humana, entre barro y mortaja. Pero esta alegoría va más allá de lo ficcional y se muestra real, cuando el registro gráfico hace la comparación con el cráneo del que fuera el más importante narcotraficante colombiano. Estas imágenes establecen una dialéctica que se teje, gracias a la avaricia, entre la

170 “Los debates sobre la memoria nacional siempre incluyen efectos de los medios globales, que generalmente se orientan hacia temas como el genocidio, la migración, la limpieza étnica, la victimización, los derechos de minorías y la imputación de responsabilidades. En consecuencia se podría afirmar que la cultura de la memoria podría ser concebida como formaciones reactivas a la globalización económica” (Huysen, 2002, p. 22).

riqueza y la pobreza,¹⁷¹ entre el poder y la debilidad, entre lo real y lo ficcional, y conducen a un nuevo sentido, al de la debilidad humana frente a la muerte a pesar del poder ostentado en vida, orientación que solo se consigue en tanto que imagen dialéctica.¹⁷² De hecho, la alegoría, como estrategia discursiva, permite restaurar la historia, debido a su enorme potencial dialéctico, como lo hizo Benjamin al referirse al “ángel de la historia”¹⁷³ e indicar cómo es imposible no mirar al pasado, al ser la única opción ante un futuro desconocido e imprevisible; o como Restrepo lo exhibe al comparar el video de la escena en el cementerio de *Hamlet* y el video de la exhumación de Pablo Escobar, que dan cuenta de un evento pretérito ficcional y otro real respectivamente, porque no es posible mostrar nada que aún no haya ocurrido.

Otro aspecto que Restrepo parece abordar en la obra *Ejercicios espirituales* (2013) tiene relación con la *memoria cualitativa*,¹⁷⁴ que vincula acontecimientos y se desarrolla en sentido inverso a la memoria cronológica, esta última muy ligada al tiempo secuencial (Kracauer, 2010, p. 182). En este sentido, el artista tiene más en cuenta la memoria cualitativa, aquella que rescata sucesos trascendentes que hacen parte de la memoria colectiva, a través de los cuales puede establecer relaciones entre las contemplaciones, sin que tenga muy presentes las distancias temporales; e incluso si las tiene presentes, puede confundir las secuencias desde el presente, situación que alteraría

171 Como lo refiere también el cuento *El joven rey* de Oscar Wilde: “—En la guerra —contestó el tejedor—, el fuerte esclaviza al débil, y en la paz, el rico esclaviza al pobre” (Wilde, s. a.).

172 “Benjamin consideró la imagen dialéctica como su contribución, si cabe decirlo, genuina, a la teoría del conocimiento. El concepto es programático en la medida en que con él Benjamin quiso despedirse definitivamente de todas las formas ‘contemplativas’, adialécticas del conocimiento en la oposición sujeto-objeto y también los modelos de conocimiento orientados a una mera adquisición de verdades a partir de una realidad concreta de carácter procesual. A cambio, propone una unidad de la teoría y la praxis que debería estar anclada en el propio acto de la toma de conciencia. La imagen es aquí un modo de conocer por el cual el tiempo negado se convierte en impulso dialéctico de un movimiento intensivo, la integración de la vida en la percepción de la actualidad política” (Optiz y Wizisla, 2014, p. 645).

173 “Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros parece una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Ese huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Este* huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Benjamin, 2010, p. 25).

174 “La memoria cualitativa se desarrolla en proporción inversa a la memoria cronológica; cuanto mejor esté preparada una persona para resucitar las características esenciales de encuentros que jugaron un papel en su vida, más fácilmente confundirá las distancias temporales desde el presente o embrollará el orden cronológico” (Kracauer, 2010, p. 182).

un posible orden cronológico, que en la obra no se evidencia, porque las contemplaciones se atienden más a los acontecimientos.

Otra situación que plantea la memoria y constituye un reto en el arte contemporáneo es combatir el intenso pánico al olvido, ¿o será el miedo al olvido lo que genera el deseo de recordar? Frente a este dilema, a ese miedo y al riesgo al olvido, han surgido soluciones apoyadas en la “memorialización”, y una de ellas es a través del arte, aunque muchas veces se le acuse de efímero e intrascendente. Al respecto, Restrepo muestra, en la obra *Ejercicios espirituales*, una diáspora de situaciones traídas de la memoria, para ser resignificadas en el presente, mediante estrategias discursivas como la alegoría y la ironía, y que se apoyan, por ejemplo, en el anacronismo, para al final configurar la imagen dialéctica, aquella que permite alcanzar el sentido de la obra.

Al respecto es posible mostrar cómo, en la contemplación 8 de la primera semana, en la que se exhibe un video sobre la procesión de los flagelantes, en Santo Tomás, Atlántico, y donde mediante actos que generan sufrimiento como la flagelación, se buscan redimir ciertas culpas, de la misma forma que ocurre con los *Ejercicios Espirituales* de Loyola, que buscan transformar a quien los realiza. Esta estrategia alegórica mítico-religiosa¹⁷⁵ trae desde el pasado el sufrimiento de Cristo materializado en el presente de los flagelantes, como eventos que dejan registro para la memoria y de esta manera no queden rezagados al olvido. Este tipo de estrategia en el conjunto de las contemplaciones ayuda a configurar la imagen-dialéctica que le da sentido a la obra.

Las consideraciones planteadas por Restrepo en *Ejercicios espirituales* con respecto a la memoria parecen remitir también, de alguna forma, al concepto de *posmemoria* descrito por Marianne Hirsch

[...] como esa relación establecida entre una segunda generación con experiencias fuertes y a menudo traumáticas, que ocurrieron antes de su nacimiento, pero que fueron transmitidas sin embargo a ellas tan profundamente como para parecer memorias propias (2012, p. 103) [traducción del autor].¹⁷⁶

175 “Miguel Ángel Sánchez, Teólogo UIA México, desentraña las razones que podrían llevar a esta práctica [...]: ‘Yo creo que el ser humano, por ser trascendente siente la necesidad de expresar su experiencia trascendente, su experiencia religiosa. Para eso utiliza vehículos, utiliza medios, y yo creo que hay ocasiones que la experiencia es tan fuerte que no alcanzan los conceptos, ni alcanzan los objetos. Y yo creo que entonces se recurre al cuerpo, a la expresión corporal’” (citado en Charris Pizarro, 2015).

176 “Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right” (Hirsch, 2012, p. 103).

En este sentido, el artista recupera del pasado imágenes y audios relacionados con eventos del conflicto armado colombiano, y a través del arte, permite que las generaciones actuales puedan tener un contacto directo, en un entorno no solo informativo, sino que genere el impacto que permita ver esos hechos como realmente vividos. En consecuencia, se puede sugerir que Restrepo, aunque no sea un verdadero integrante de esa posgeneración, debido a que le tocaron incluso acontecimientos como la toma del Palacio de Justicia y el perdón solicitado por los paramilitares en el Congreso de la República, recibe, transfiere y les da trascendencia a ciertos acontecimientos de la historia, de la misma forma que lo refiere Hirsch (2012, p. 103), a propósito de los escritos de Eva Hoffman,¹⁷⁷ a través de elementos visuales, acústicos y espaciales propios del arte. Aunque se debe precisar que en esta obra, y particularmente en el *videoperformance* sobre el purgatorio, se utilizan, por ejemplo, los sermones de monseñor Crisanto Luque, que datan de los años ochenta y que, como discursos políticos, tienen un papel importante en el conjunto de la obra, no solo por el contraste, sino también por la controversia que generan frente a los otros enunciamientos de paramilitares, guerrilleros e incluso del expresidente Álvaro Uribe. En este último caso, Restrepo sí haría parte de esa posgeneración, pero aquí no se trata de evaluar si él pertenece o no a ella; lo importante es que, mediante el arte, les da trascendencia a los acontecimientos para que, como memoria y algunos como posmemoria, no caigan en el olvido.

De la misma forma que Hirsch puntualiza su propuesta sobre la posmemoria en el recuerdo basado en fotografías del Holocausto, Restrepo muestra hechos relacionados con el conflicto colombiano a través de otros medios transgeneracionales contemporáneos, como son audio y el video, en los que destaca símbolos que potencialmente y a través del recuerdo, movilizan el trabajo artístico hacia la configuración de posmemoria. De ahí que los medios audiovisuales, como instrumentos

177 “The guardianship of the Holocaust is being passed on to us. The second generation is the hinge generation in which received, transferred knowledge of events is being transmuted into history, or into myth. It is also the generation in which we can think about certain questions arising from the Shoah with a sense of living connection” (Hoffman, 2004). Traducción: “La custodia del Holocausto nos está siendo transmitida. La segunda generación es la generación de bisagra en la que el conocimiento recibido y transferido de los eventos se transmuta en historia o en mito. También es la generación en la que podemos pensar sobre ciertas cuestiones que surgen de la Shoah con una sensación de conexión viva”.

propios del arte, sean la estructura material que permite la transmisión inter o transgeneracional de experiencias y conocimientos relacionados con el trauma, y además, hacen que un mal recuerdo sustraído de otra generación sea tenido en cuenta de una manera tan viva, que impida que nuevamente se repitan (Hirsch, 2012, pp. 105-106).

Por otro lado, es importante resaltar que los estudios sobre la memoria en la contemporaneidad se han convertido en terrenos multidisciplinares (Hirsch, 2012, p. 108), y Restrepo, como artista contemporáneo, no es ajeno a esta circunstancia, porque, de hecho, en el conjunto de los *Ejercicios espirituales* se ven involucradas la filosofía, la historia, la política y la teología, pero es el arte el que integra y permite que sucesos que hacen parte de la memoria logren tener sentido en la historia. Como ejemplo, pueden citarse las contemplaciones que integran la cuarta semana, donde se plantea, desde la filosofía, el recurso del anacronismo y la dialéctica entre la ética y la fe, a través de relatos que evocan la teología, como el de “El caballero de la fe”; la historia, entre ficcional y real, en la cuarta contemplación de la segunda semana, y la política en el video de la toma del Palacio de Justicia. El conjunto adquiere sentido gracias a la configuración de la imagen dialéctica que facilita el arte, en tanto que medio de expresión. De ahí que sea posible entender, como posmemoria, el acto de apoyarse en estos variados contextos de transferencia que involucran la historia del conflicto social colombiano.

Un aspecto que es importante resaltar es que memoria no es equivalente a posmemoria, porque esta última corresponde al envío, a la transferencia mediante una estructura o estrategia de un acontecimiento pasado al presente, aunque es posible argumentar que tiene cercanía con la memoria por su carga afectiva, según lo indica Hoffman.¹⁷⁸ De hecho, la obra *Ejercicios espirituales* de Restrepo posee una importante carga afectiva, porque trae a la conciencia el dolor que representa la tragedia de eventos como las masacres realizadas por paramilitares y guerrilleros, y de las drásticas acciones del Estado y de la Iglesia a través de las conductas de expresidentes y jefes de la Iglesia.

178 “Las memorias —no memorias sino emanaciones— de experiencias de la guerra desencadenan flashes de imágenes, abruptas y rotas. Estas ‘no memorias’ comunicadas como ‘ráfagas en la imaginación’, transmitidas a través de lenguajes del cuerpo, son precisamente cosas de la postmemoria”. (Hoffman, 2004, p. 6).

Resulta pertinente, a propósito del tema de la posmemoria, considerar el *olvido*, que de acuerdo con los conceptos de Paul Ricoeur en el libro *La memoria, la historia y el olvido*, el término constituye una intimidación contra la memoria y la historia,¹⁷⁹ además de ser altamente vulnerable. De hecho, el olvido puede ser manipulado a partir de conductas, por ejemplo, de la Iglesia o del Estado a través de los medios de comunicación.

Para Ricoeur se pueden identificar dos formas de olvido profundo: la primera, que se produce por la destrucción de las huellas escritas (documentales), psíquicas (impresiones) o cerebrales, y que se considera irreversible; mientras que la segunda, que se reconoce como el “olvido de reserva”, que es reversible y que hace referencia a la latencia del recuerdo como su figura positiva. Restrepo precisamente acude a esta última, a través de recursos históricos y de elementos multidisciplinares del arte para impedir, de acuerdo con su intención, que ciertos acontecimientos desaparezcan en el fluido del tiempo. De hecho, las configuraciones que hacen parte de *Ejercicios espirituales* constituyen un acervo probatorio de acontecimientos ocurridos en el pasado que buscan ser resignificados en el presente, con el fin de permanecer en la memoria y no terminar en el olvido.

Es importante destacar, en el análisis de esta videoinstalación de Restrepo, que invita, en la práctica, a que se realice la composición o la comprensión, viendo y sintiendo el lugar; para este efecto, utiliza recursos como la teatralidad, la estimulación sinestésica y transdisciplinar, y la imaginación. Es decir, son las estrategias de percepción expandida que permiten la experimentación sensible del espacio como lugar de la acción.

De igual manera, como artista-historiador, Restrepo resalta, a través de la obra *Ejercicios espirituales*, el carácter efímero y transitorio que encarnan las construcciones históricas, especialmente cuando se utilizan alternativas estéticas como las instalaciones y el *performance*; y cómo en el relato histórico es importante valorar lo fragmentario, según lo exhibe cada una de las contemplaciones, que remiten más a sucesos que a temporalidades, aspectos que están en concordancia con los lineamientos del arte contemporáneo.

179 Para Ricoeur: “el olvido sigue siendo la inquietante amenaza que se perfila en el segundo plano de la fenomenología de la memoria y de la epistemología de la historia” (2010, p. 539).

Por otro lado, el artista recurre, según se le puede atribuir a través de su obra, a los planteamientos de Benjamin sobre el anacronismo, donde situaciones pretéritas inconclusas son relacionadas con el presente en cada una de las contemplaciones que integran la videoinstalación, lo que le permite hacer revelaciones, a establecer, por ejemplo, dialécticas como entre la ética y la fe, y entre los procesos de purificación y perdón; y mediante un proceso hermenéutico se logra alcanzar el sentido de la obra, que alude no solo al dilema al que nos vemos enfrentados históricamente los colombianos entre la ética y la fe, a como “el que reza y peca empata”, sino también a como “quien no conoce la historia está condenado a repetirla”.

De igual manera, en esta producción artística Restrepo concuerda con los planteamientos de Didi-Huberman, que muestran cómo los sucesos históricos son elaborados mediante una sustancia temporal heterogénea, que no solo incluye la diversidad temática, sino aspectos muchas veces atemporales. Es importante precisar que, para el artista, el anacronismo no implica un rechazo a la historia, sino que se trata de un recurso discursivo al que se acude cuando falta la historia, no para reemplazarla sino para complementarla.

También se considera pertinente indicar que la heterogeneidad artística y temática que exhiben las contemplaciones que hacen parte del conjunto artístico de *Ejercicios espirituales*, sugieren un común denominador que relaciona los acontecimientos y no el tiempo, en las series elaboradas a lo largo de las cuatro semanas que duró la obra. De hecho, problematiza sobre la continuidad y las diferentes configuraciones que puede tener el tiempo histórico, a través de recursos artísticos como el audio, el video o el *performance*, que evocan situaciones temporales no alineadas cronológicamente o definitivamente atemporales. Esta intencionalidad tiene como objetivo el configurar, a través de sucesos puntuales que hagan parte de realidad histórica o ficcional, un discurso que dé cuenta de las dialécticas que establece y del sentido que puede tener la obra, y que se especifica con más claridad en las contemplaciones del cuarta semana, con la problemática permanente que históricamente tenemos los colombianos entre la ética y la fe.

Otro aspecto que Restrepo destaca en los Ejercicios espirituales (2013) es el de la memoria cualitativa, como aquella que vincula acontecimientos y que opera en contra de la memoria cronológica. Es aquí donde el arte como institución facilita el proceso de

“memorialización”, como la manera de prevenir el olvido profundo, en particular por conservar las huellas que deja el pasado y mantener el recuerdo; porque, para la historia, los acontecimientos execrables sufridos por una sociedad llegan a convertirse en “trauma cultural”, otro tópico evocado por el artista en la obra, cuando pretende rescatar marcas que residen en la memoria, y permitir que sucesos históricos sean interpretados críticamente para que no se vuelvan a repetir, para que los individuos no vuelvan a caer en el mismo error.

Estas consideraciones sobre la memoria remiten de alguna forma al concepto de *posmemoria* descrito por Hirsch, debido a que Restrepo, en su obra, ha integrado la relación que establece con una segunda generación, también conocida como “generación post”, con experiencias dolorosas y traumáticas no vividas por ella, pero que fueron transmitidas de manera tan incisiva que llegan a integrarse como memorias propias. En el caso de Restrepo, son los medios inter o transgeneracionales contemporáneos, entre los que se encuentran el audio, el video y el *performance*, los que configuran la estructura de transmisión del trauma cultural y en el caso de *Ejercicios espirituales*, haciendo alusión al dolor generado por el conflicto armado en la sociedad colombiana, con la finalidad de que estos eventos permanezcan en la memoria y no como parte del olvido.

Un aspecto que se debe destacar con respecto a esta videoinstalación es que constituye un paradigma, un modelo en la trayectoria de Restrepo como artista-historiador, por los siguientes motivos: en primer lugar, por la analogía que establece con los *Ejercicios Espirituales* de Loyola, donde busca mostrar, mediante una serie de dialécticas de carácter anacrónico, situaciones puntuales, vinculadas conceptualmente en una forma diferente de relato histórico, es decir, trata de establecer, para cada semana, una imagen dialéctica, que permite interpretar y comprender con sentido crítico sucesos relevantes de la historia de Colombia.

En segundo lugar, porque desarrolla un *work in progress*, en el que intervienen aspectos reales, ficcionales, no objetuales y efímeros, que controvierten realidades históricas del conflicto armado nacional en el último siglo.

En tercer lugar, porque utiliza y alterna estrategias como la alegoría, la ironía, la teatralidad, el montaje, la intertextualidad y la indexicalidad a través de relatos

audiovisuales y espaciales, para establecer una postura con énfasis crítico de historia de la violencia en Colombia.

En cuarto lugar, porque las dialécticas exhibidas cada semana le dan a la videoinstalación una estructura que, en conjunto, permite alcanzar el sentido de la obra, siendo este más claro y evidente en la cuarta semana, especialmente con la búsqueda que Restrepo hace de “El caballero de la fe”, no solo con el “Afila Sable” y el video que muestra la conversación entre militares a propósito de los falsos positivos, sino también con el individuo que alimenta plácidamente las palomas en la plaza de Bolívar mientras se desarrolla la toma y retoma del Palacio de Justicia. De esta manera y desde diferentes ángulos del discurso, en la cuarta semana se muestra la dialéctica entre la “ética y la fe”, como ese debate al que los colombianos nos vemos enfrentados como producto de la guerra en el último siglo en Colombia.

Así mismo, las dialécticas planteadas en esta videoinstalación exhiben, de una forma no muy clara, facetas de la historia de Colombia, y entre ellas, a modo de repetición, el video de la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio*, cuyo sentido es “el que reza y peca empata”. De esta manera, Restrepo invita a que “hay que conocer la historia para no volver a repetirla”, y este sería otro sentido de la videoinstalación,

Por último, el conjunto de sucesos a los que hace referencia Restrepo en esta obra permanece en la memoria integral de los colombianos y es mediante este tipo de estrategias discursivas de la historia, de carácter estético, que pueden prevalecer en el futuro como posmemoria sin que sean reducidas al olvido. De ahí que esta videoinstalación constituya una muestra sin precedente en el arte contemporáneo colombiano, debido a que materializa una crítica puntual a la historia de la violencia en Colombia, mediante elementos audiovisuales y espaciales propios del arte.

En síntesis, la obra *Ejercicios espirituales*, desarrollada por el artista Restrepo a lo largo de 28 días, permite mostrar cómo a través de un paralelo establecido con los *Ejercicios Espirituales* de Loyola (intertextualidad) y utilizando la eficacia simbólica que facilita el arte, pueden lograrse interpretaciones con sentido histórico, mediante experiencias que buscan transformar la conciencia del individuo, al reconsiderar eventos trascendentes del pasado desde el presente y desarrollar una mirada crítica que deja registros para la memoria antes de quedar en el terreno del olvido.

El sentido de esta obra, en la primera semana es difuso y más bien se trata de mostrar experiencias que involucran los sentidos. Entre ellas se debe destacar el fenómeno de la pareidolia, que constituye una ironía, una burla a la religión, cuando se muestra cómo, en algo tan banal como una tostada, aparece una imagen tan sublime como la del *Pantocrator*, del Dios todopoderoso. Esto constituye un indicio, una muestra que posteriormente dará cuenta y concretará la insistente búsqueda que Restrepo hace, mediante las contemplaciones, del caballero de la fe.

En la segunda semana, la escenificación de los pecados capitales por medio de instrumentos alegóricos, como el *performance* sobre Salomé que alude a la lujuria e incluir la escena de Hamlet en contraste con la exhumación del cráneo de Pablo Escobar para representar la avaricia, constituye también una estructura indicial para develar esa serie de debilidades que afectan al hombre y que lo limitan a la hora de convertirse en un caballero de la fe.

En la tercera semana, Restrepo, apoyándose en la intertextualidad con *La divina comedia* de Dante, que muestra la dialéctica entre el proceso de purificación y el perdón, mediante la teatralización que hace Restrepo del purgatorio y el infierno, y cuyo sentido es el de que “quien reza y peca empata”, constituye de alguna manera también un precedente indicial de esas condiciones que impiden que un individuo llegue a ser el caballero de la fe.

Por último, en la cuarta semana y con más claridad, Restrepo concreta la búsqueda del caballero de la fe mediante la ironía con el video de los falsos positivos, con “los ejercicios” de entrenamiento para matar que hace el “Afila Sable”, con el *performance* del ventrílocuo que simbólicamente impide el asesinato de Isaac, como si fuera Dios. Al final, todo parece resuelto con el video del individuo que resalta la vida, al alimentar las palomas en medio de la muerte que se exhibe en las afueras del Palacio de Justicia, a ese personaje que, con un acto banal, muestra lo más sublime, y a quien en últimas se le reconoce como el caballero de la fe.

Así pues, en esta serie de “ejercicios espirituales” que unos y otros practican en diferentes ámbitos nacionales, donde la política y la religión se entrecruzan una y otra vez, donde la ética y la fe son retorcidas en nombre de ideales y tareas por cumplir, son las acciones del hombre que, en medio de la guerra, alimenta las palomas, el que da respuesta a la búsqueda que se establece en esta obra de arte.

Por último, con las contemplaciones exhibidas en los *Ejercicios espirituales*, Restrepo destaca eventos fragmentarios de la historia violenta del país para, en un contexto teatral, generar en el espectador el desarrollo de una imagen dialéctica y de esta forma también hacer consciente que “quien no conoce la historia está condenado a repetirla”.

6. Maqueta para el Dante (2014)

Descripción

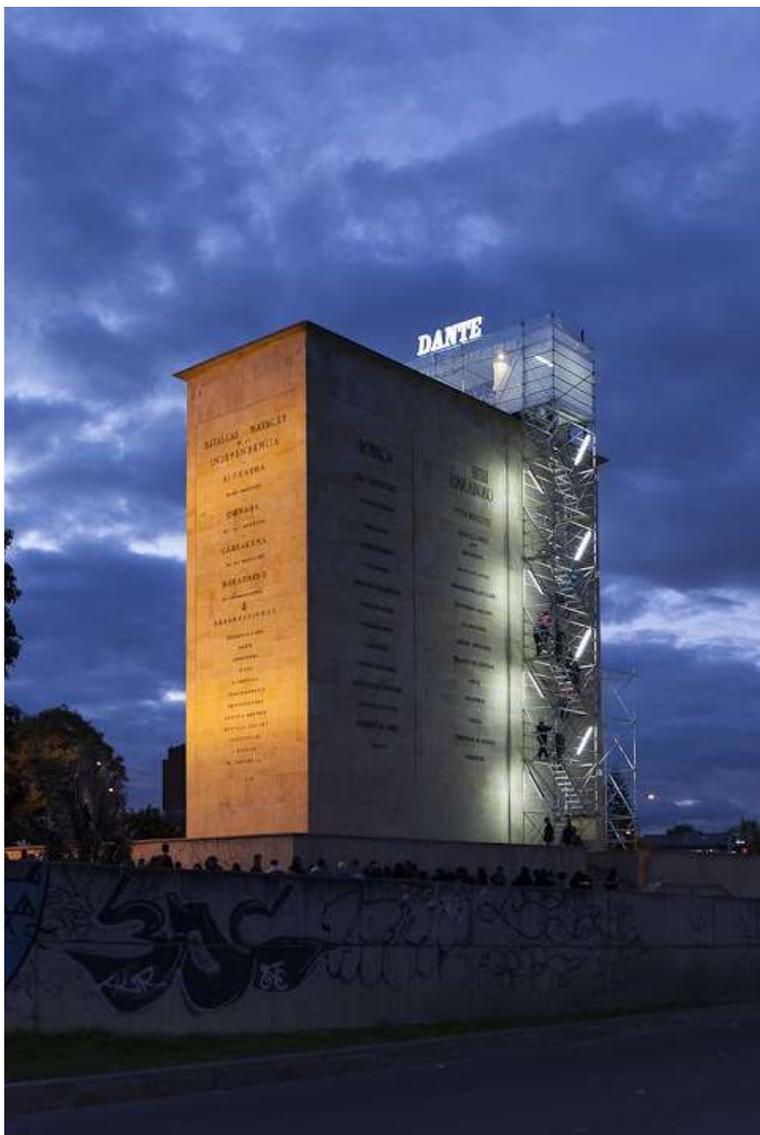


Figura 17 *Maqueta para el Dante*. Videoinstalación
Fuente: Esfera pública (s. a.).

El artista José Alejandro Restrepo realizó esta videoinstalación entre el 4 y el 20 de abril de 2014, en el *Monumento a Los Héroes*, ubicado al norte de la ciudad de Bogotá,¹⁸⁰ en el marco del XIV Festival Iberoamericano de Teatro. La obra recreaba el descenso al

¹⁸⁰ El *Monumento a los Héroes* está ubicado exactamente en la intersección entre la autopista Norte y la avenida Caracas, donde desemboca la calle 80 desde el occidente de Bogotá.

infierno, teniendo en cuenta parámetros similares a los relatados por Dante en *La divina comedia*. Para este efecto, el artista induce al espectador a un inédito acercamiento perceptual y conceptual, que buscaba no solo resignificar esta estructura patrimonial olvidada¹⁸¹ por la comunidad, sino también develar, detrás de la monumentalidad de la historia, las infamias que ocurren a propósito del conflicto armado colombiano, de las políticas de Estado y del accionar de los grupos armados al margen de la ley.

El proyecto inicial para la realización del Monumento fue propuesto en el año 1952 por el presidente Laureano Gómez y fue diseñado por el arquitecto Angiolo Manzoni, en colaboración con el escultor Ludovico Consorti, quienes tuvieron vínculos cercanos con la Italia de Mussolini. El objetivo de la obra fue rendir homenaje a los héroes caídos en las guerras bolivarianas de independencia¹⁸² y a los soldados fallecidos en la guerra de Corea combatiendo el comunismo. El proyecto, una torre de 57 metros, que serviría de puerta monumental de entrada a la ciudad, iba a albergar la Academia de Historia, un museo y catorce bajorrelieves sobre la historia de Colombia. Al final, el general Rojas Pinilla derrocó a Laureano Gómez y *Los Héroes*, en una versión menos grandilocuente, fue inaugurado en 1963, y desde entonces yace como un recinto vacío, como una idea inacabada, dando cuenta de la memoria histórica del país.

181 “La versión final del proyecto, inaugurado en 1963, por razones aún desconocidas, no presenta ninguna relación con el uso inicial que se le había otorgado, cristalizando el monumento en su condición actual de receptáculo vacío de una memoria silenciada” (Arte Universidad de los Andes, 2014).

182 Sobre la estructura recubierta en piedra de color amarillo se encuentran inscritos, en bronce, los nombres de los héroes de cada una de las batallas de la independencia, presididas por la estatua ecuestre del Libertador Simón Bolívar.



Figura 18 Afiche de la exposición
Fuente: Cárdenas (2014).

La obra *Maqueta para el Dante* proponía un viaje alegórico,¹⁸³ un recorrido en sentido invertido por el *Monumento a Los Héroes*, en la cual una escalinata exterior asciende y enmarca simétricamente la estructura, mediante dos torres de andamios modulares, instaladas en las caras oriente y occidente, y que confluyen en un puente en el remate superior donde, a manera de vestíbulo, se recibía a los espectadores y que era presidido por un gran letrero: “DANTE” y la frase: “ A los que entran, pierdan toda esperanza”. Desde el punto de vista arquitectónico, la obra exteriorizaba la estructura geométrica que esconde y que es reconocible solo por la majestuosa gradería interior central, por la ausencia de vanos perimetrales y por la sensación que brinda una pieza sólida y hermética, como si hubiese sido fundida en hierro reforzado, una estructura que recuerda las edificaciones construidas durante el fascismo italiano del siglo XX.

183 “la DIVINA COMEDIA es mucho más que ese viaje ‘físico’, porque bajo su apariencia lo que en realidad realizamos es un ‘itinerarium mentis in Deum’ y, al mismo tiempo, una visión de toda la historia de la humanidad hasta los tiempos de Dante, visión crítica y juzgadora, valorativa y justiciera, ejemplar desde el pasado y profética hacia el futuro” (Chalana, 1993, p. 23).

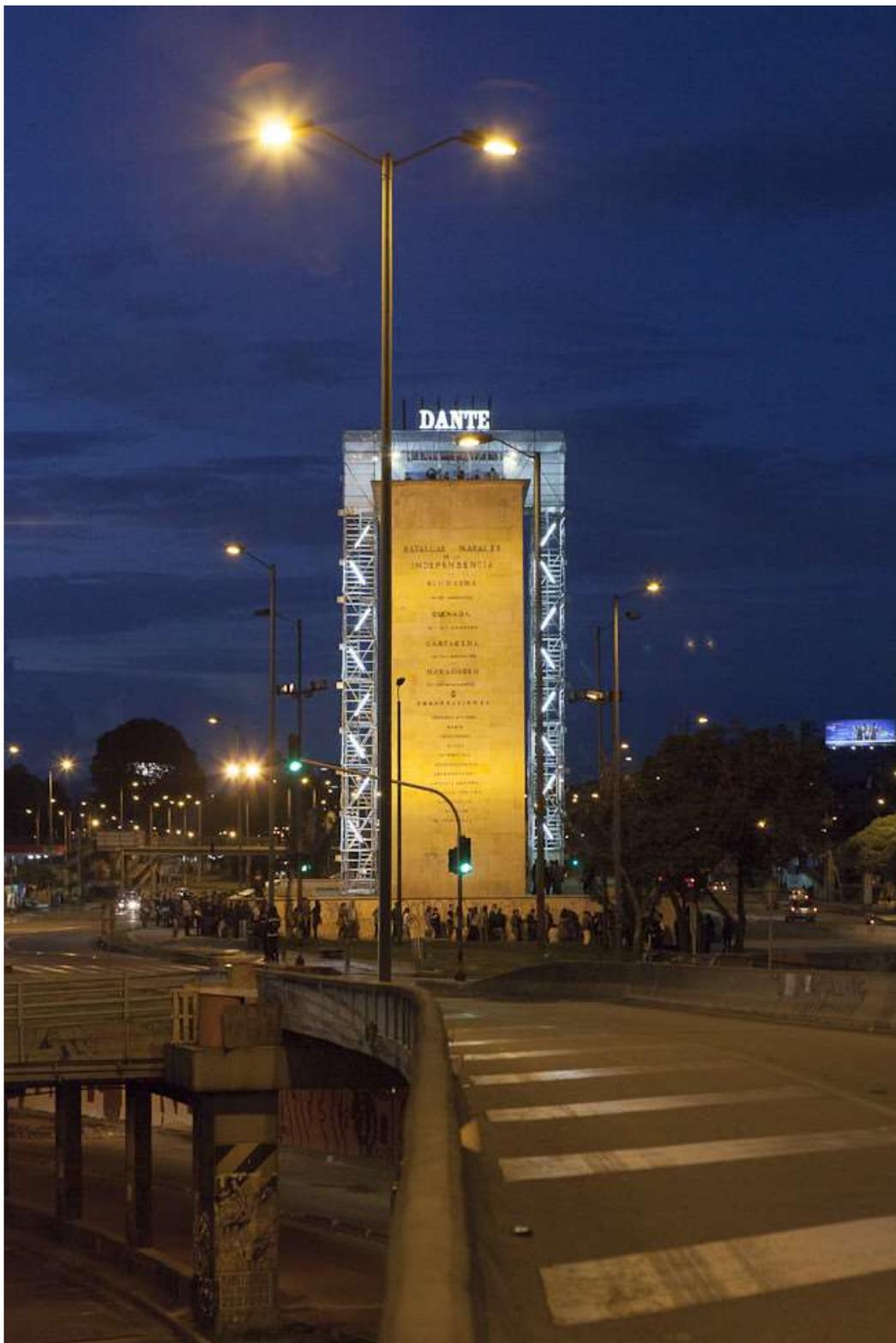


Figura 19 Vista frontal
Fuente: Franco, J. T. (2015).

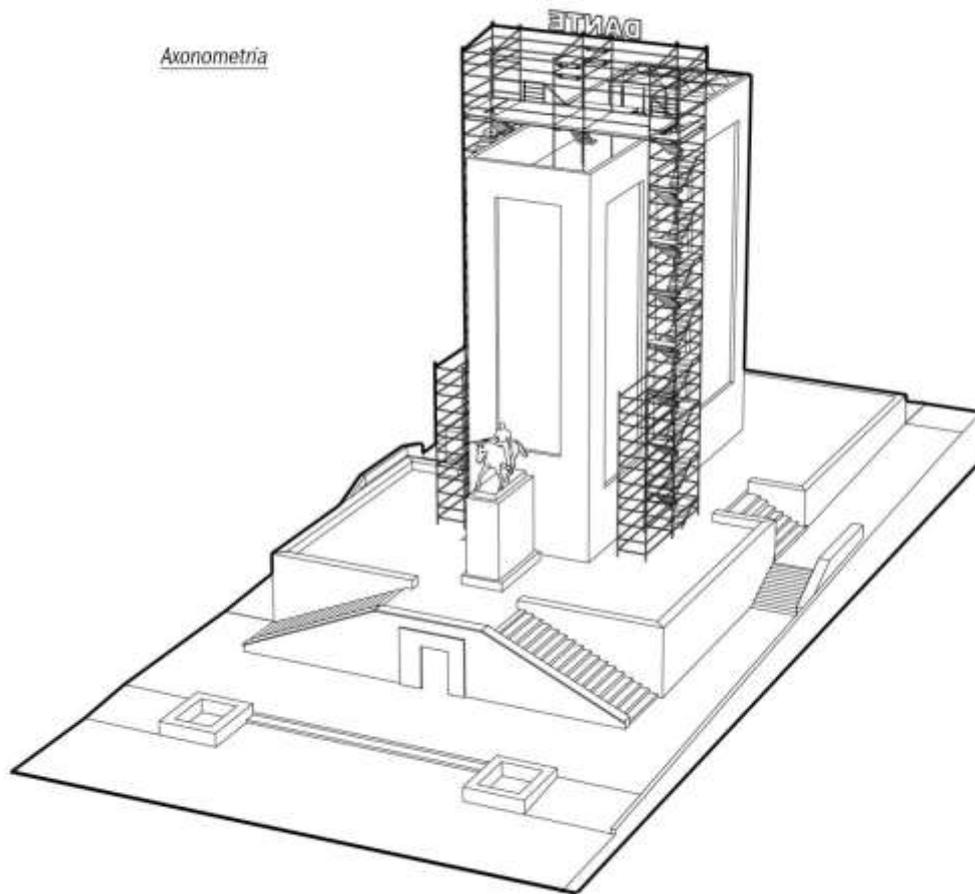


Figura 20 Plano arquitectónico oblicuo
Fuente: Franco, J. T. (2015).

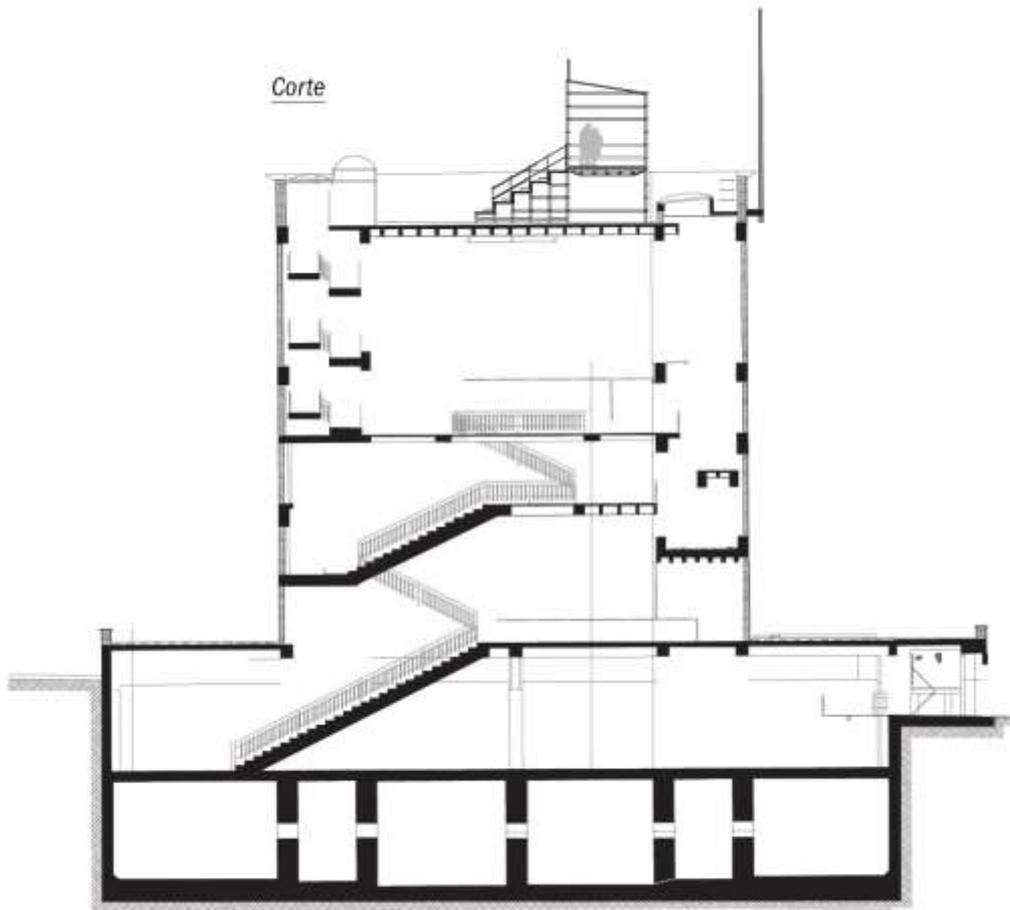


Figura 21 Plano arquitectónico interior

Fuente: Franco, J. T. (2015).

El descenso por el interior del monumento lo relata Daniel Salamanca (2014), para la revista *Arcadia*, de la siguiente manera:

La sensación fue la siguiente: entre el velo gris que genera la lluvia, y a lo lejos, flotaban unas líneas blancas de luz neón. Cuando uno se acercaba al lugar éstas iluminaban una estructura de andamios que parecían parasitar el monumento en su costado oriental. Entre los andamios habían [sic] unas escaleras para ascender por fuera del monumento. Subir produce un poco de vértigo, pero al estar arriba, debajo del enorme aviso que dice Dante, la sensación es poderosa. Ese parece ser el centro del mundo. Como el obelisco de Buenos Aires o el arco del triunfo parisino, guardando las proporciones. Luego, desde la terraza, uno empieza a descender por unas escaleras en concreto que están en el interior. La penumbra privilegia la intervención. Al frente se proyecta una escalera, y uno, en medio de ella descendiendo hacia el abandono. Huele a humedad y me cuentan que hay rastros de palomas. Vivas y muertas. Luego en diferentes nichos hay una serie de videos en blanco y negro que tienen que ver con nuestra realidad. Una realidad absurda. Y esto lo orquesta un

sonido. Un sonido con perros, un sonido teatral. Al final, entre luces y sombras, se llega al primer piso para salir al frente de Bolívar. El mundo parece al revés y el recorrido es transgresor.

Durante el transcurrir por el interior de la obra, que se interrumpe por niveles en la escalinata, se llega a espacios desconocidos por el espectador,¹⁸⁴ en medio de un ambiente lúgubre que genera tanto el video como la penumbra y el registro acústico lírico, los mismos que remiten, según se considera hoy en Occidente, al infierno, donde Dante, de la mano de Virgilio, se enfrenta con figuras como diablos, caníbales y ríos, a través de unos niveles donde convergen avaros, glotones, coléricos, fraudulentos, lujuriosos, herejes y violentos.

184 “Y la obra traduce eso, pero sobre todo, la sensación de entrar a un lugar inhóspito y abandonado por el tiempo —el último evento fue una feria de diseño muy inapropiada para el lugar— cuya intervención pretende hacer un comentario, no sólo con respecto al edificio y su húmedo interior, sino, hacia los componentes sociales que construyen nuestro propio infierno. El infierno de la violencia, de las desigualdades, del olvido, del subdesarrollo, del choque de ideologías y de la incapacidad de reconocer al otro” (Salamanca, 2014).

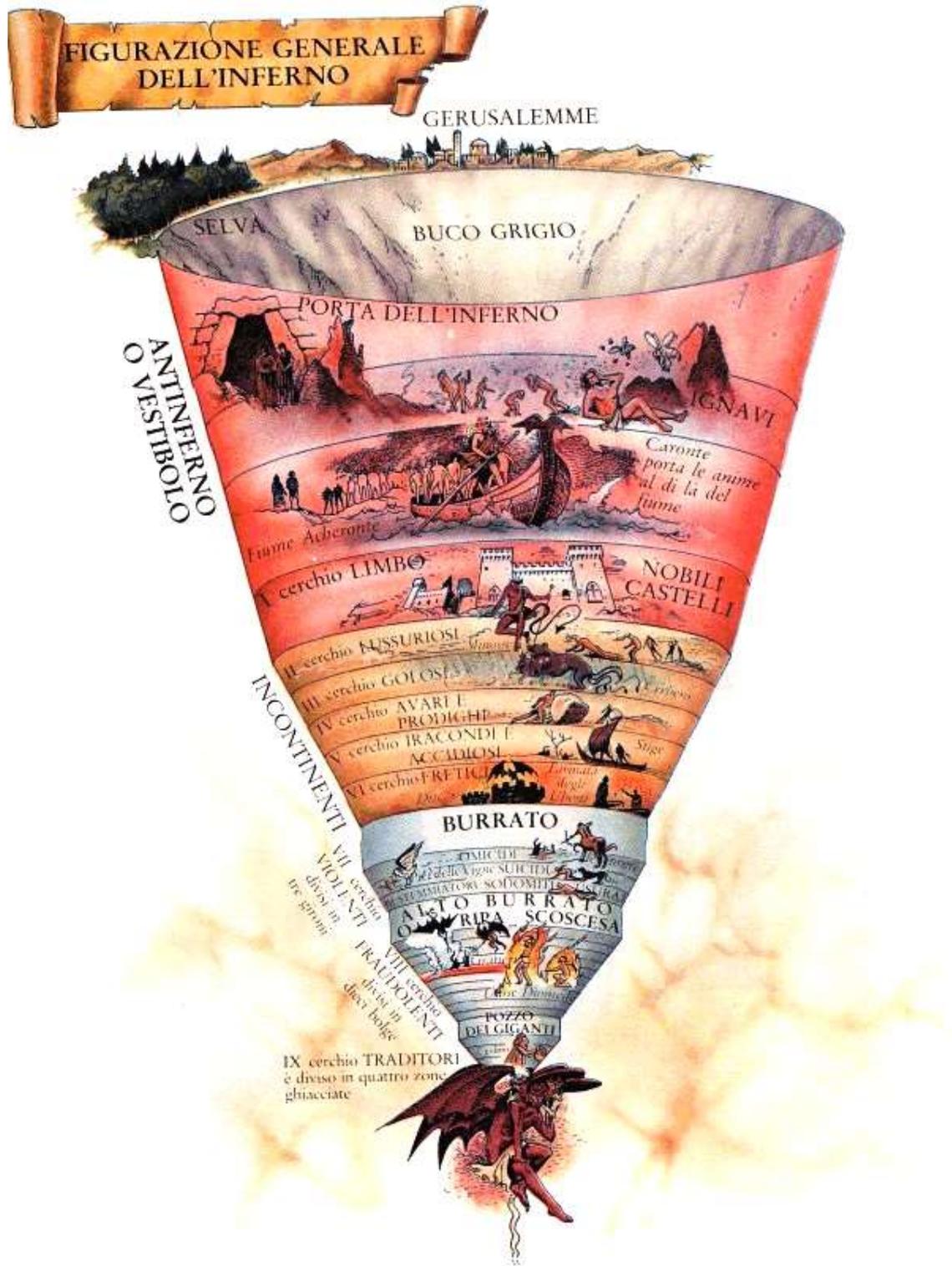


Figura 22 El infierno de Dante en *La divina comedia*
 Fuente: Furnari, R. (2015).

En la planta baja también se podían observar videos que hacían alusión a la violencia política del país,¹⁸⁵ y entre ellos se debe destacar la exhumación del cadáver de Pablo Escobar, el más feroz narcotraficante del país y que se contrasta con el que muestra la procesión de los flagelantes en Santo Tomás (Atlántico), en un ritual de purificación de los pecados. Aquí se exhibe, entonces, como ocurrió en *Ejercicios espirituales*, una dialéctica entre el pecado, en este caso la lujuria, y el perdón. Han sido esas imágenes de impacto las que traen al presente eventos guardados en la memoria relacionados con la violencia en Colombia a partir de los años cincuenta del siglo XX y hasta el primer lustro del siglo XXI, y es mediante este relato audiovisual que Restrepo les brinda a estos elementos pretéritos un nuevo sentido: el de develar el horror escondido detrás de la historia violenta del país, cuando se evoca la memoria colectiva.

La videoinstalación *Maqueta para el Dante* destaca la figura de Restrepo como artista-historiador con orientación política, en particular cuando se observa que sus lineamientos concuerdan con los planteados por Walter Benjamin en el artículo “El autor como productor” (1934), debido a que a, en cuanto estética, encarna un sentido político que es el que configura la calidad de la misma.¹⁸⁶

Adicionalmente, al evaluar las producciones artísticas de Restrepo, es posible anotar que coincide con las posturas del filósofo e ideólogo alemán Carl Schmitt, quien planteó cómo el arte y la política potencialmente encarnaban elementos teológicos gracias a la representación. De hecho, el arte, como medio de expresión humana, ha servido desde épocas ancestrales para representar la relación del hombre con Dios y con su entorno social.

Por otro lado, cuando se habla de lo político, se alude al concepto de *Estado*, pero solo la combinación de Estado y pueblo adquieren relevancia y comprensión cuando interviene lo político.¹⁸⁷

185 Videos donde se muestra la contemplación de los cráneos de manera simultánea durante la exhumación del cadáver de Pablo Escobar y en una representación teatral de *Hamlet* de Shakespeare. Estos videos hicieron también parte de la obra *Ejercicios espirituales* (2013) de José A. Restrepo.

186 “Quisiera mostrarles que la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente, si literariamente concuerda también. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria. Y añadiremos en seguida: esa tendencia literaria, contenida de manera implícita o explícita en cada tendencia política correcta, es la que constituye, y no otra cosa, la calidad de la obra. Por eso la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su tendencia literaria”. (Benjamin, 1934).

187 “El concepto de Estado supone lo político” (Schmitt, 2009, p. 49).

De acuerdo con estos enunciados, surge una analogía que es vertebradora entre la teología y la política según Jorge Dotti:

[...] la *teología política* en sentido Schmittiano es tanto una interpretación de la manera como la filosofía política y jurídica moderna legitima el Estado, cuanto el carácter distintivo del proceso *histórico-espiritual* (“*geistesgeschichtlich*”, término schmittiano por excelencia) de surgimiento y afianzamiento de la estabilidad (en rigor, aludo al adjetivo *teológico-político*). Desde esta perspectiva, las diversas fundamentaciones modernas del Estado (*verbigratia*, dos que son clave: las de Hobbes y de Lacke) no hacen sino secularizar en clave política las nociones teológicas básicas del Cristianismo y, de este modo, aplican al nuevo orden de convivencia un esquema justificatorio que mantiene analogías semánticas con los conceptos y nociones centrales de la religión cristiana (2015, p. 27).

Todo este discernimiento se orienta a evidenciar que el arte se ha valido de esa relación político-teológica para sus representaciones y que Restrepo no ha sido ajeno a esta circunstancia, porque esta obra no es en sí misma arte político, sino una manifestación artística audiovisual y espacial que alude, con sentido crítico, a la política en el marco de la historia del país.

De ahí que el artista se adhiera a la hipótesis que amplía el espectro del arte e incluya un sentido político, orientado hacia manifestaciones que incluyen esa metafísica, es decir, a la estrecha relación entre iconografía religiosa e ideas políticas. En consecuencia, esta videoinstalación sería un buen ejemplo de la relación entre arte, política y religión, debido a que la intervención estética de un monumento como el de Los Héroes, cargado de la historia de las guerras de Independencia y de Corea, encarna, en sí mismo, un sentido político, por ser un patrimonio histórico olvidado por el Estado, pero además, alude al infierno de Dante desde una perspectiva cristiana, al develar en su interior videos sobre el infierno; el de los flagelantes de Santo Tomás (Atlántico), que evoca la penitencia por los pecados cometidos, y también, las imágenes que exhiben un comparativo de la exhumación del cráneo de Pablo Escobar y una escena similar de *Hamlet* de Shakespeare en alusión al pecado de la lujuria.

Esta convergencia entre arte, política y religión le permite a Restrepo mostrar la trascendencia y perdurabilidad que puede tener la obra en la memoria, aunque posea

cierto grado de ambigüedad.¹⁸⁸ De ahí que pueda estar sujeta a variadas interpretaciones y entre ellas destacar cómo “atravesar el horror con los ojos abiertos” constituye el día a día de la violencia en Colombia, a percibir por los medios el trauma de la guerra, el infierno de quienes vivimos en el país bajo esta circunstancia. Este sentido de la obra debería, en consecuencia, permanecer para la sociedad como memoria integral, que reúne la individual, la colectiva y la histórica en una sola, siguiendo las ideas de Halbwachs (1968) y de Ricoeur (2003).

Análisis

El tiempo en la historia y la memoria

En la actualidad se reconoce que las condiciones para el oficio del historiador se han transformado, especialmente luego de los años noventa, cuando se habló de una “desorientación” de la historia, debido a las modificaciones que surgieron en relación con el tiempo a partir de los escritos de Gérard Noiriel, donde se destacaba cómo “el porvenir se cerraba, el pasado se oscurecía y el presente se imponía como el único horizonte” (Hartog, 2014, p. 47). Para otros historiadores como Marc Bloch, la historia no es más que la “ciencia de los hombres en el tiempo”, es decir, “la necesidad de unir el estudio de los muertos al de los vivos”, y la capacidad de moverse del pasado al presente y del presente hacia el pasado en un constante movimiento bidireccional (2015, p. 58).

En la actualidad, el trabajo del historiador debe mantenerse en el ámbito del presente, y aún más, en un presente expandido, según lo señala Hartog, como nuevo lugar para la memoria; pero, además, debe tener el “deber de memoria”, como esa “obligación moral de dar testimonio individual o colectivamente de los acontecimientos cuyo conocimiento o transmisión se consideran necesarios para sacar lecciones del pasado” (Sébastien Ledoux, citado por Hartog, 2014, p. 53).

188 “Borges afirmó que ‘la obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad’ [...] sin saber, aunque quizá sospechando, que su obra, como obra destinada a perdurar, sería indudablemente ambigua y por lo tanto objeto de numerosas y diversas aproximaciones” (Solano Martín, s. a., p. 795).

Este “deber de memoria” como obligación moral es el que artistas como Restrepo, a través de su obra, puede encarnar y generar posmemoria y, así mantener viva la memoria traumática del país, como ya lo han hecho artistas como Doris Salcedo en Colombia¹⁸⁹ y el chileno Alfredo Jaar,¹⁹⁰ y productores de cine como Steven Spielberg.¹⁹¹

En la actualidad, el papel del artista-historiador contemporáneo es determinante para darle inteligibilidad al mundo, para brindarle más lucidez a los individuos frente a los acontecimientos, debido a que son tantos y tan diversos los sucesos violentos que tiene una guerra, que muchas veces se convierten en rutinarios y sólo al volverlos a ver o a percibir mediante los sentidos, es que muchas veces adquieren la relevancia que se fue desvaneciendo en el tiempo luego del impacto inicial.

De hecho, es ante todo la relación del historiador contemporáneo con el tiempo la dimensión fundamental de todas sus experiencias, porque no solo vive y trabaja en él, sino sobre él.

El historiador es un “vigilante o regidor del tiempo”, como lo afirmaba François Bédarida (2003, pp. 305-329), y esta labor es desarrollada por Restrepo, quien cumple como artista contemporáneo con ese trabajo de vigilante, de cuestionador de los sucesos desde el presente, a través de las metáforas espaciales y audiovisuales que contemplan sus obras, según se pudo observar en la *Maqueta para el Dante*, donde un monumento erigido en honor a los héroes de la Independencia y de la guerra de Corea, y que permanecía en el olvido, es intervenido y resignificado mediante una estructura alegórica que alude al infierno de Dante.

189 “En Colombia se le vio hace un año, por estas fechas, trabajando en la Plaza de Bolívar, de Bogotá, en la intervención *Sumando ausencias*, en la que dibujó con ceniza sobre tela los nombres de cientos de víctimas del conflicto armado, que luego, con participación de voluntarios, cosió hasta que el espacio se cubrió con esa tela blanca” (Saldarriaga Londoño, 2017).

190 A propósito del genocidio en Ruanda, Alfredo Jaar realizó la obra *Real Pictures* (1995), en la que “El artista selecciona fotografías que representan diferentes aspectos del genocidio —las masacres, los campos de refugiados, la destrucción de las ciudades— y las sitúa, las ‘entierra’ en cajas negras que luego apila para formar monumentos de diferentes tamaños: cementerio y archivo a la vez. Sobre cada una de las cajas, el artista inscribe la descripción de la imagen que contiene: Gutete Emérta, 30 años, está de pie frente a la iglesia. Vestida con ropa gastada y modesta, sus cabellos se encuentran recogidos por un pañuelo de algodón rosa pálido. Asistía a misa cuando la masacre comenzó. Su marido Tito Kahinamura (40 años) y sus dos hijos, Muhosa (10 años) y Matirigari (7 años) fueron asesinados a golpes de machete bajo sus ojos. Ella pudo escapar junto a su hija Marie-Louise Urumarunga (12 años) y permaneció escondida en un pantano durante tres semanas, saliendo sólo de noche para buscar algo que comer. Mientras habla de la familia que ha perdido muestra los cadáveres en el suelo, pudriéndose bajo el sol africano” (Nicole Schweizer, citada por Alfredo Jaar, 2014, p. 31).

191 A propósito de *La lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg.

La sola intervención del monumento invita a revisar la biografía de la obra y a cuestionar cómo el arquitecto Angiolo Manzoni y el escultor Ludovico Consorti, quienes estuvieron al servicio de Mussolini, de la extrema derecha italiana que causó desplazamientos y múltiples muertes violentas durante la Segunda Guerra Mundial, fueron los encargados de desarrollar un proyecto que evocaba la libertad y la soberanía del país. Además, la alegoría al infierno que va al interior del monumento histórico invita a cuestionarse sobre cómo detrás de la historia se ocultan y muchas veces se tratan de olvidar los pecados de la guerra; cómo, desde el presente, se puede hacer la revisión crítica de un suceso histórico.

Pero más allá de este raciocinio, es pertinente destacar que, para Restrepo, tiene especial relevancia el presente en la contemporaneidad, como un imperativo societal y político, de la misma forma que lo indica Hartog, a propósito de los escritos de Henry Rousso sobre el estatus de la historia contemporánea (2014, p. 57), donde se resalta la presión actual que se ejerce sobre las humanidades y entre ellas sobre el arte, para que se orienten hacia lo contemporáneo y solucionen la “demanda social” que existe frente a diversas situaciones. Como consecuencia de ello, los artistas construyen “relatos” en los que se incluyen, objetiva o subjetivamente, ciertas palabras clave que permiten develar, por demás, la denuncia, los perjuicios y las ausencias, como de hecho lo hace Restrepo cuando recurre en sus producciones artísticas a la memoria, la identidad, el patrimonio, la víctima, el testigo y el crimen contra la humanidad.

Como denuncia, es posible decir que el artista —limitándonos a la sola intervención que hace de la estructura del *Monumento a Los Héroes*— muestra el olvido y el abandono al que se ven sometidos muchos de los monumentos históricos del país, y para la muestra sobra con revisar el estado de las estatuas ecuestres de Bolívar, no solo en este monumento, sino también en la Plaza de Bolívar, sucias y corroídas por el estiércol de las palomas.

Los perjuicios son representados, por ejemplo, con el video sobre la exhumación del cráneo de Escobar, que alude a las secuelas sociales que dejó su campaña terrorista en el país.

Como ausencia, se puede hacer referencia al espacio interior del *Monumento a Los Héroes*, como ese lugar olvidado y casi ausente, ajeno a toda realidad histórica nacional, que tuvo un resurgir, así fuera temporal, gracias a la videoinstalación de

Restrepo mediante el simbolismo que encarnaba el infierno de Dante, y señalar, a través del arte, cómo, en el marco de la historia de Colombia, los eventos violentos se vuelven rutinarios ante nuestros ojos y oídos antes de caer en el olvido, en la más absoluta ausencia y oscuridad.

Esta situación reafirma la tendencia surgida a partir de los años ochenta del siglo XX de recurrir a la memoria y que Restrepo hace explícita a través de su obra, al ser consciente de que “la memoria puede tener un potencial político, pero es solo cuando tiene la dimensión de imagen dialéctica” (Benjamin, 1989, pp. 175-192). De hecho, la imagen dialéctica en esta obra puede surgir producto del ejercicio hermenéutico al que induce Restrepo a quien visita la obra, al cuestionar, a partir de un Monumento que evoca la memoria histórica del país, ciertas realidades que tienen que ver con el presente como el narcotráfico, y el trauma físico y mental que supone la flagelación por los pecados cometidos. En consecuencia, la imagen dialéctica devela el sentido crítico de la obra, de cómo en la vida diaria nos acostumbramos al desastre de la guerra en una actitud pasiva, sólo como observadores.

Igualmente, la imagen dialéctica, al cuestionar lo exhibido, incita a una aptitud transformadora, cuando hace que la memoria se active y se desencadene una apertura total de los sentidos gracias a los elementos audiovisuales y espaciales utilizados en la videoinstalación.

También se debe destacar, en la obra, que la memoria rememora el pasado, particularmente cuando devela, de alguna manera, “como los muertos son evocados en el ritual homérico de la *ekklēsis*: como la llamada de los vivos y la vuelta al día, por un breve momento, del difunto que retorna del mundo infernal” (Hartog, 2014, p. 61). En otras palabras, en la *Maqueta para el Dante* se le muestra al espectador que detrás de la historia del país permanecen sucesos violentos que deben ser rememorados para que no se vuelvan a repetir y no hagan parte del olvido. De ahí que sea posible afirmar que la memoria ha alcanzado relevancia gracias a estrategias discursivas como la imagen dialéctica que facilita el arte, y a posicionarse, no como complemento o suplemento, sino como el reemplazo en el discurso de la historia, por el sentido político que encarna.

Es importante resaltar que el término “historia”, aunque es relevante para los historiadores, ha sido lenta y discretamente reemplazado por el de “memoria”, situación que es percibida de alguna forma como un cambio de época. De hecho, hasta los años

ochenta del siglo XX, la historia orientaba, juzgaba y condenaba; pero hoy, la memoria se ha visto exonerada de dar explicaciones, debido a que se ha constituido en un derecho, un instrumento y un deber, y muchas veces se le encuentra acompañada de palabras como “trauma”, “catarsis” y “duelo” (Hartog, 2014, pp. 61-62).

Por otro lado, Hartog también señala que la historia, en algún sentido, ha fallado y ha callado, al referirse sólo a quienes triunfan y al dejar de lado a los oprimidos, a las víctimas, a los colonizados y hasta a las minorías; de ahí que la memoria se haya convertido en la “alternativa” que subsana esos defectos. Además, como palabra de época, su difusión obedece a su plurivocidad, que remite a múltiples eventos elaborados en temporalidades disímiles (2014, p. 62). Por este motivo, en la videoinstalación *Maqueta para el Dante* se congregan tanto la historia tradicional de Colombia, que enaltece a los héroes de las batallas de Independencia y de Corea, como la memoria obtenida a partir de archivos audiovisuales del artista, que destacan simbólicamente, a través de imágenes del purgatorio y el infierno, las víctimas del conflicto armado y del narcotráfico en Colombia, en un discurso estético que controvierte la historia y se orienta hacia la memoria, para alcanzar su sentido: desconocer la historia es volver a repetirla.

Patrimonio, arte público y expresión política

Otra de las palabras consideradas clave cuando se hace referencia a la memoria y a la historia tiene que ver con el *patrimonio* (del latín *patrimonium*), como esos bienes que son considerados propiedad de una persona o institución, y que pueden ser susceptibles de tener un valor material o espiritual. Llamar a un edificio, un objeto o un lugar “patrimonio”, adquiere sentido independientemente de las motivaciones y los significados que se le asignen; pero lo cierto es que se modifica la visión que se tiene de ellos, y se permiten, o se impiden, cierto número de cambios.

En realidad, el patrimonio, como noción plurivocal, tiene ya su espacio entre la historia y la memoria; de hecho, les concierne a las dos y está claro que cada una participa del régimen de la otra. Aunque al patrimonio se le ha inscrito inicialmente en la esfera de la historia, a partir de los años ochenta del siglo XX se le ha asignado el

papel de la recuperación de la memoria, gracias a que indirectamente evoca la conmemoración y la identidad (Hartog, 2014, pp. 67-68).

La condición de patrimonio también hace que una estructura sea considerada propiedad pública, porque se identifica con la historia y la memoria de un pueblo, y se convierte en un legado a transmitir, no solo mediante la preservación, sino también al volverlo más habitable en el presente; en otras palabras, la *patrimonialización* hace las veces de historización, según se puede observar en la actualidad, en museos y memoriales.

Por otro lado, este tipo de edificaciones, en tanto que patrimonio, guardan un estrecho vínculo con el Estado, lo que a su vez le otorga a la edificación un carácter político, de acuerdo con los criterios de Carl Schmitt.¹⁹²

De igual manera, los “monumentos patrimonio” han servido para la distracción y el consumo del público, sin llegar a ser asimilados hasta aquí como arte público, según lo manifiesta en una “metáfora geopolítica”¹⁹³ el filósofo Félix Duque, en la que intervienen tanto la forma (vertical) como la materia (horizontal), en un espacio considerado político, donde al igual que los meridianos y los paralelos se intersecan en el globo terráqueo, las artes y los diferentes tipos de público se combinan en las producciones artísticas también llamadas “composiciones”, debido a que se compenetran en torno a un *constructo* total simbólico el público y los artistas (Duque, 2011, pp. 38-39).

Luego de este soporte teórico es posible entonces analizar la intervención que el artista Restrepo realiza, mediante una videoinstalación, del *Monumento a Los Héroes*, el cual, a pesar de ser considerado patrimonio de los colombianos, permanecía inerte y silencioso en una avenida bogotana.

192 “El concepto de Estado supone lo político” (Schmitt, 2009, p. 49).

193 “Todo el mundo sabe que sólo a partir de la Edad moderna empieza a hablarse de ese extraño fenómeno sustantivado como ‘el público’ y que, en consecuencia con la imagen propuesta de una esfera, está formado por la serie social de ‘coronas’ circulares dibujadas por los ‘paralelos’ (con sus trópicos y su Ecuador) de la esfera política moderna; una serie que está a su vez organizada jerárquica y verticalmente por las bellas artes (también ellas secciones —o gajos— circulares delimitadas por los ‘meridianos’ que forman el sistema de las artes, el cual tiene igualmente —en metáfora geopolítica— su ‘meridiano de Greenwich’: el teatro y, como rango superior de éste, la ópera). De este modo tenemos ya arte para la edificación, la distracción o consumo del público pero no todavía arte público. Estos dos elementos configuran respectivamente la forma (vertical) y la materia (horizontal) del espacio político” (Duque, 2011, p. 38).

El artista, en esta obra, mediante un gesto de apropiación-profanación que involucra tanto el entorno como el espacio interior, trae a la memoria, mediante una estrategia metafórica espacial y audiovisual que evoca el infierno de Dante, el pasado heroico de las guerras de Independencia y Corea, para contrastarlo en el presente, con videos que aluden a la violencia generada por fenómenos como el terrorismo implementado por Pablo Escobar y con las consabidas repercusiones económicas, políticas y sociales en el conflicto armado colombiano.

Desde una perspectiva exterior, este monumento, por su “verticalidad”, por sus inscripciones y esculturas patrióticas, simboliza el poder y la victoria de los individuos considerados héroes después de las guerras de Independencia y Corea; y por estar ubicado en una explanada, un terreno “horizontal” en el que confluyen avenidas, permite que la comunidad lo visualice y lo perciba de una manera humana, directa y más objetiva. En esta estructura, erigida en homenaje a los héroes de la patria, confluyen la estética del monumento (vertical) y el pueblo (horizontal), en una composición que bien puede llamarse “arte público”, y que de alguna manera conduce, por plasmar hechos políticos de la historia de Colombia, a la existencia de un arte con sentido político.

Desde otra perspectiva, el filósofo Félix Duque manifiesta que la apropiación particular que realizan los artistas de los monumentos del Estado también debe, más allá de arte con sentido político, considerarse *arte público*, a propósito de la siguiente afirmación de Antonio Remesar: “el conjunto de intervenciones estéticas que intervienen sobre el territorio desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio que contribuyen a co-producir el sentido del lugar” (2011, p. 76). En este sentido, Restrepo, al intervenir artísticamente el *Monumento a Los Héroes* y permitir el acceso del público a un recinto “reservado” u olvidado, le da una resignificación temporal a la estructura, como si se tratara del ingreso al infierno a partir, por ejemplo, de la inscripción “Dante” en el cenit del monumento y de la frase: “A los que entran, pierdan toda esperanza”, además de remarcar, con videoambientes durante el descenso por la escalera y la visita a los recintos interiores, cómo simbólicamente se ve representada la guerra y facetas como el narcoterrorismo.

De igual manera, Duque indica que, cuando se habla de “territorio”, se alude a un lugar neutro, que subjetivamente remite a “lo público”, pero que en sí corresponde a un

“espacio político”,¹⁹⁴ alterable por quien lo desea modificar; de ahí que se pueda deducir que su sentido es adquirido, ya que tiene en cuenta la alteración técnica y conceptual de quien lo “marca” como espacio, y que en muchas ocasiones identifica al artista.

En el mismo sentido es importante resaltar que, aunque muchos monumentos históricos han inspirado en la actualidad políticas urbanas, que promueven la reconstrucción y la rehabilitación de sus estructuras, obras como *Maqueta para el Dante* de Restrepo han sacado del letargo en que reposan algunos de ellos, considerados “elefantes blancos”. Han sido los individuos de diversas profesiones, investigadores y artistas quienes han rescatado y ascendido, material y conceptualmente, estos monumentos, al explorar nuevos significados y recargarlos de sentido histórico. Este tipo de actividades han sido desarrolladas en lo que se reconoce como “momento reflexivo” y que corresponde a ese alto en el camino, a esa mirada retrospectiva que interroga en el presente una situación pretérita que permanece en el olvido, como lo ha hecho Restrepo en videoinstalaciones como *Ejercicios espirituales*, *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4* y en *Maqueta para el Dante*.

Incluso, se considera pertinente subrayar que varios de los videos utilizados en estas producciones artísticas han sido repetidos, como la escena de *Hamlet* que exhibe la cabeza del enemigo y que contrasta con la exhumación del cráneo de Pablo Escobar y que evoca el terrorismo de los años ochenta del siglo XX, a propósito del narcotráfico; el de los “flagelantes” de Santo Tomás (Atlántico), como ritual mítico-religioso de expiación de las culpas, que aparecen tanto en los *Ejercicios espirituales* como en la *Maqueta para el Dante*, y que simbólicamente aluden al conflicto armado nacional y a la redención de los pecados, a la historia violenta de Colombia.

La imagen como testimonio de la memoria histórica

El arte, a través de la historia, ha cumplido con el papel de documentar diversos hechos o situaciones del hombre y su mundo, bien sea real o imaginario. Al respecto, las imágenes han tenido un papel trascendente, apoyadas en los avances tecnológicos, al

194 “espacio político”, una subjetivización del término neutro: “lo público” (Duque, 2011, p. 88).

ilustrar y evidenciar, como fuentes primarias, por ejemplo, la memoria histórica del conflicto armado colombiano en el último siglo. De ahí que la imagen sea, por tanto, un elemento histórico, porque, como lo indica Ana Neuburger, a propósito de los escritos de Benjamin:

El pasado no se configura como hecho consumado, sino que guarda en sí la potencia de volverse legible en ese tiempo del ahora. La lectura de los hechos del pasado no podrá manifestarse sino a través de una imagen que la interpreta (2015, p. 193).

En ese sentido, es posible aseverar que las fuentes materiales que surten a los artistas-historiadores como Restrepo y que convierten discursos hablados en imágenes, hacen visible una serie de acciones justificadas de orden político que muestran una versión de la historia.

Las imágenes que hacen parte de los videos, la fotografía, la televisión y el cine poseen el carácter de testimonio,¹⁹⁵ y es una condición irrefutable, debido a que, en el caso de las obras de Restrepo, remiten a sucesos relacionados con la violencia y el conflicto armado colombiano. El valor testimonial de las imágenes ha alcanzado, en las últimas décadas, un importante nivel ético y epistemológico, porque la narración de situaciones violentas, al ser vividas por el narrador, son una manera de hacer públicas las experiencias relacionadas con el dolor que genera la guerra, por las masacres, los secuestros, el terrorismo y, en general, las violaciones a los derechos humanos.

Pero es importante tener en cuenta que testimonio y verdad no son equivalentes, que los testimonios no deben ser leídos como “la verdad”, sino como una forma diferente de construcción de sentido, sin demeritar éticamente a quienes dan la versión de los hechos; de ahí que sea necesario analizar las mediaciones que hacen parte de la construcción del recuerdo, sobre todo si sabemos que el testimonio, en muchas ocasiones, constituye una prueba que no da lugar a la crítica y a la duda, según se puede

195 “Del latín *testimonium*.

1. m. Atestación o aseveración de algo.

2. m. Documento autorizado por funcionario público en el que se da fe de un hecho se transcribe total o parcialmente el contenido de otro documento.

3. m. Prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de algo.

4. m. Impostura y falsa atribución de una culpa.

5. m. *Ecd.* Cada uno de los textos manuscritos o impresos que constituyen la tradición textual de una obra.

6. m. desus. testigo”. (Real Academia de la Lengua, 2014).

evidenciar, por ejemplo, con el video que se exhibió en el recinto interior de la *Maqueta para el Dante* y que da cuenta de la exhumación del cráneo de Pablo Escobar al ser mostrado por su sobrino Nicolás, en un acontecimiento ampliamente difundido por los noticieros de televisión nacional, el día 7 de noviembre de 2006, y que pretendía verificar de nuevo la identidad del más grande narcoterrorista de la historia del país.

Además, es importante aclarar que los testimonios no son equivalentes a confesiones y que Restrepo no se orienta en este sentido “confesional”, porque como lo indica Gonzalo Sánchez: “algunas veces son interpelación del adversario, otras son justificación de sí mismos, otras enjuiciamiento a sus organizaciones” (Echavarría, 2009, p. 46), es decir, gozan de una relatividad que no evidencia la verdad de la guerra, sino lo que las instituciones que los rigen pretenden que sea asumido como verdad.

De hecho, Restrepo exhibe, en una secuencia atemporal, personajes ficcionales en un video sobre el infierno que se alterna con otros en los que se muestran eventos que aluden a la violencia en el ámbito nacional, como el de la exhumación del cráneo de Escobar y el de “los flagelantes”. Este tipo de estrategia audiovisual y estética no busca esencialmente remitirnos a una verdad histórica exactamente, porque involucra el componente ficcional, pero sí permite que se reflexione sobre los contenidos y la relaciones que tiene la historia y sus implicaciones políticas, debido a que involucra las acciones del pueblo y el Estado.

De todos modos, las imágenes que hacen parte de la videoinstalación *Maqueta para el Dante*, que se disponen en el interior de la estructura del *Monumento a Los Héroes*, son exhibidas por Restrepo como testimonios de episodios violentos del conflicto armado colombiano, y como instrumento estético en su discurso. En efecto, Restrepo fue el encargado de seleccionarlos de su archivo personal, analizarlos y exhibirlos en un relato omnisciente que devela su capacidad interpretativa y comunicativa de la realidad histórica, y esta es una forma de exhibición y difusión a través del arte.

El tema de la violencia política en el país ha sido objeto de diversas manifestaciones artísticas y entre ellas es posible mencionar, en el ámbito nacional, los trabajos de Álvaro Medina, como curador de la exposición *Arte y Violencia en*

Colombia desde 1948 (1998) en el MAM de Bogotá; las obras de Beatriz González,¹⁹⁶ Oscar Muñoz,¹⁹⁷ Doris Salcedo y Erika Diettes¹⁹⁸ y, por supuesto, Restrepo con obras como *Habeas Corpus* (2010).¹⁹⁹

De hecho, las producciones artísticas de estos autores permiten develar cómo, en las últimas décadas, la relación entre el arte, la política y la violencia ha tenido periodizaciones, como las descritas por Álvaro Medina y Margarita María Malagón Kurka,²⁰⁰ y cómo los artistas se han orientado hacia nuevas estrategias que incluyen, por ejemplo, los conceptos de *intertextualidad*²⁰¹ y de *indexicalidad*,²⁰² a las que Restrepo no ha sido ajeno, según lo demuestra la *Maqueta para el Dante*, debido a que utiliza el texto de *La divina comedia* para establecer relaciones y generar, aunque parezca redundante, una especie de contexto que facilita tanto el desarrollo como el sentido de la obra.

196 “Ese interés por lo políticamente incorrecto, por la reportería gráfica, por lo que era convertido en crónica popular, en turbio pero malicioso tema de conversación, y que no era todavía analizado desde otras perspectivas, marcó el inicio de las indagaciones que Beatriz González realizaría por el sentir, hacer, reír y sufrir de un país” (Flórez Meza, 2014).

197 “Otro gran artista que ha manipulado las técnicas más insospechadas para trabajar una obra de la que piensa que: sobre el olvido solo nos queda la memoria. La memoria de la vida y la muerte, la memoria de la violencia, la memoria de una ciudad desarticulada por el bajo mundo de las mafias. La vida y la muerte urbana” (Escallón, 2014).

198 “Este conjunto de *Relicarios* contiene, a través de los objetos que allí reposan, el inmenso vacío que ocupan los que ya no están. Dentro de cada relicario se condensan las más profundas soledades, las más lloradas ausencias, los más oscuros duelos y los más brillantes recuerdos que los vivos atesoran de los muertos” (Diettes, citada en Diéguez, s. a.).

199 En *Habeas Corpus*, “Cuerpo oculto: La violencia se ensaña con los cuerpos. Cuerpos heridos, abiertos, desmembrados, expuestos en una disolución violenta de las formas, provocan la caída en el abismo del horror. Horror que también fascina. Horror que ejerce su poder político rompiendo violentamente el sentido, sembrando la incredulidad y el miedo, diseminando salvajemente su mensaje didáctico. Teatro del horror para que el público no olvide. Ritual cuyo proceso o resultado final (aún después de la muerte) tiene que saltar a la vista: texto, teatro y exposición. La destrucción de los cuerpos durante las diferentes violencias que ha vivido el país, pasa siempre por una meditada puesta en escena para potenciar sus signos en escritura” (Borja y Restrepo, 2010, p. 103).

200 “Cuando Álvaro Medina realizó la curaduría ‘Arte y violencia en Colombia desde 1948’ (Bogotá, MAMBO, 1999), organizó la producción artística y estableció los siguientes periodos: Bipartidistas (comienza en 1947), Revolucionaria (comienza en 1959 con el MOEC- Movimiento Obrero Estudiantil y Campesino) y Narcotizada (desde mediados de los años ochenta)” (Rubiano, s. a.).

201 *Intertextualidad*: “relación que tiene un texto (oral o escrito) con otros textos (orales o escritos) de una misma cultura, ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que liga explícita o implícitamente un texto configura una especie de contexto, que influye no solo en la elaboración sino en la comprensión del discurso” (Centro Virtual Cervantes, s. a.).

202 *Indexicalidad*: “Harold Garfinkel, fundador de la Etnometodología (Etnometodología) señala a Charles S. Peirce y L. Wittgenstein y otros filósofos y lingüista para clarificar el ámbito de la indexicalidad. Parafraseándole diremos que Husserl se refiere a (1) expresiones cuyo sentido no puede decidir el receptor sin conocer o asumir algo sobre la biografía y los propósitos del usuario, las circunstancias de la locución, el curso previo del discurso o la relación particular de la interacción potencial o real que existe entre el usuario y el receptor” (Rodríguez Bornaetxea, 2009).

Teatralidad liminal y videopolítica

La videoinstalación *Maqueta para el Dante* fue concebida y desarrollada por Restrepo a través de una intervención que buscaba no solo la resignificación del *Monumento a Los Héroes* en Bogotá, que permanecía en el más absoluto olvido y abandono, sino también mostrar el contraste entre lo que significa la gloria alcanzada en las guerras de Independencia y Corea, que reafirman la identidad nacional, y el infierno (como antónimo de gloria) vivido por la sociedad colombiana en el último siglo, a propósito de la guerra con los grupos armados al margen de la ley.

Para este efecto, utilizó tanto la megaestructura vertical construida en piedra amarilla donde aparecen inscritos los héroes de la Independencia y de la guerra en Corea, como el espacio frío, lúgubre y vacío del interior, con el fin de escenificar, en niveles, lo que sería descender al infierno de Dante y percibir, en el recorrido, ambientes videoacústicos que aluden a la violencia en Colombia, al narcoterrorismo escenificado por la exhumación del cráneo de Pablo Escobar, al purgatorio como ese lugar transitorio donde las personas que han muerto en estado de gracia expian las culpas antes de acceder al encuentro con Dios, al infierno como el lugar de castigo y a métodos para redimir los pecados, como la flagelación. Este tipo de estrategia remite, como ya se ha demostrado en obras precedentes de Restrepo,²⁰³ a una exhibición de carácter hiperbarroco,²⁰⁴ porque están cargadas de significados como el que exhibe la *Maqueta para el Dante*: deambular en medio del horror con los ojos abiertos, en otras palabras, que podamos percibir la historia como es, para no volver a repetirla.

Por otro lado, Restrepo utiliza, como estrategia discursiva, particularmente en esta obra, las teatralidades liminales, al combinar fuentes materiales y conceptuales para configurar “escrituras escénicas y performativas experimentales asociadas a un proceso de investigación” (Diéguez, 2007, p. 10), porque la intervención del *Monumento a Los Héroes*, más allá de la escenificación, implica el discurrir del espectador por la

203 Como, por ejemplo, en *Cuerpo Gramatical* (2006) y en *Habeas Corpus* (2010) (Borja y Restrepo, 2010, 297).

204 “[E]n Colombia no hay una historia de la violencia sino una contemporaneidad hipertrófica de una violencia insaciable, que es más barroca que el Barroco y que es más verdadera que lo verdadero” (Romero, 2014, p. 297).

estructura, la percepción no solo del vértigo en su ascenso, la perplejidad en el espacio de recepción con la frase “A los que entran, pierdan toda esperanza”, y el título “Dante”, antes de sumergirse en un recorrido descendente cargado de ruidos, imágenes y significados. Este tipo de experiencia de carácter performativo que involucra claramente al espectador se desarrolló en un marco espacial alternativo que alude al teatro y a la tragedia.

En realidad, en la *Maqueta para el Dante* se han combinado espacio, videos y, en general, la conversión de discursos hablados en imágenes, que hacen visible una serie de acciones de orden político y que, a su vez, muestran una versión de la historia violenta de Colombia; de ahí que el término acuñado por Giovanni Sartori: “videopolítica”, pueda ser considerado como parte y objetivo de la obra, porque

[...] corresponde a uno de los diversos aspectos que tiene el poder del video. En la actualidad sería casi imposible hacer política sin este recurso, que ha transformado el “ser político” y la “administración política” tanto en democracias como en dictaduras, por la inmensa capacidad de persuasión que tiene sobre la comunidad (Sartori, 1998, p. 66).

En efecto, por el contenido político y por los efectos generados en los visitantes, es posible afirmar que se trata una producción artística cuyo discurso se desarrolla a partir de la videopolítica.

En el mismo sentido es posible afirmar que también las videoinstalaciones *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4* y *Ejercicios espirituales* de Restrepo, analizadas en esta tesis, tienen un alto contenido de videopolítica, debido a los cuestionamientos que hace tanto a instituciones como el Congreso de la República, como a las políticas del Estado, por ejemplo, con la implementación de “la Justicia especial para la paz” y cuando se muestra, a través de metáforas como la de “El caballero de la fe”, verdades que ocultan, por ejemplo, la realidad de los falsos positivos.

Interpretación-comprensión crítica

La obra *Maqueta para el Dante*, que se desarrolló como producto de la intervención al *Monumento a los Héroe*s, materializa, mediante el recorrido de ascenso y descenso por las escaleras que hacen parte de la videoinstalación, el contraste entre lo que fue la historia de júbilo y gloria de las guerras de Independencia y Corea, con esa historia

reciente, lúgubre, sombría e “infernál” a raíz del conflicto armado interno nacional y de aspectos puntuales como el narcotráfico.

En primer lugar, esta producción artística constituyó un reto para los espectadores, debido a que limitaba el acceso a personas que no fueran jóvenes o que tuvieran algún tipo de restricción física, por las posibilidades de vértigo o desvanecimiento al subir entre andamios y sin mayor seguridad las escaleras de lo que en realidad es una maqueta o armazón provisional. En otras palabras, esta obra fue diseñada para generar una experiencia en quienes tienen una perspectiva de vida larga y que pueden intuir una Colombia mejor luego de conocer realidades históricas relacionadas con la violencia.

En segundo lugar, el contraste entre el lánguido y descuidado exterior del monumento, con el frío y lúgubre descenso por su interior, en asocio con las estrategias discursivas audiovisuales y espaciales implementadas por el artista, como el ruido, la oscuridad, los videos de la película *L'inferno* (1911), de los flagelantes del Atlántico y de las imágenes de Hamlet y Pablo Escobar, hacen que sea reconocido no solo el absurdo de la guerra, sino también el olvido al que se someten los acontecimientos violentos del país.

En tercer lugar, esta videoinstalación reunió y articuló palabras como denuncia, prejuicios y ausencias, debido a que el *Monumento a los Héroes*, como patrimonio, de entrada alude a la identidad nacional, y Restrepo, en un mismo espacio, critica y controvierte la realidad histórica del país, enmarcada por la guerra del Estado contra la guerrilla y los paramilitares, y el fenómeno del narcotráfico. En realidad, Restrepo, en esta obra, reafirma su condición de artista-historiador, bajo premisas de orden político, como ya ha sido tradicional en sus producciones, a través del uso de la memoria y de estrategias metafóricas en las que intervienen tanto la ficción (el infierno de Dante) como lo real (videos y audios que remiten a situaciones violentas a propósito del terrorismo generado por Pablo Escobar gracias al narcotráfico y sus implicaciones posteriores en el conflicto armado colombiano).

En cuarto lugar, Restrepo conserva su identidad artística contemporánea que deconstruye ideas para lograr sentidos, mediante una estrategia que coincide con Benjamin y que corresponde a la configuración de la imagen dialéctica, que como teoría del conocimiento permite alcanzar un posible sentido de la obra, el cual, aunque no sea nuevo, tienen relevancia, porque “quien no conoce la historia está condenado a

repetirla”, y esta idea se concreta en el espectador luego de haber discurrido por el vertiginoso ascenso de la estructura, por el intimidante descenso al “infierno”, para, y en último término, salir al exterior y enfrentarse de nuevo al mundo real, y cuestionarse sobre la experiencia vivida.

En quinto lugar, la materialización de la historia que el artista efectúa en la *Maqueta para el Dante* da cuenta de un discurso anacrónico, debido a que se parte reconociendo en el monumento las guerras de Independencia y Corea, que distan no solo en su temporalidad, sino en aspectos conceptuales con los videos exhibidos en el interior del recinto en relación con eventos violentos ocurridos en Colombia en el último siglo, como la guerra con los grupos armados al margen de la ley y el surgimiento del narcotráfico.

También, en esta obra, Restrepo tiene en cuenta el concepto de *posmemoria*, que busca mantener viva la memoria traumática del país; de ahí que se le considere una herramienta de primer orden para el artista-historiador contemporáneo, debido a que vinculó sociedad y memoria, gracias a la intervención de los marcos sociales de la memoria, porque como instrumentos de la memoria colectiva pueden ser utilizados para reconstruir imágenes del pasado en el presente. De hecho, el video que se exhibe al interior de la *Maqueta para el Dante* y que muestra la exhumación del cadáver de Pablo Escobar, pretende no solo establecer una comparación con la escena similar de *Hamlet* de Shakespeare, sino también mantener viva la memoria de quien, con el narcotráfico, escribió una página importante de la violencia en Colombia. En consecuencia, esta obra genera posmemoria al mantener vivos eventos traumáticos del pasado, vividos por una generación anterior, con el ánimo de que esa historia violenta de Colombia no se vuelva a repetir.

Por último y con sentido crítico, quien tuvo la oportunidad de visitar la obra necesitó, para su interpretación y comprensión, un conocimiento básico, al menos de la obra de Alighieri y de la realidad histórica que muestra Restrepo en los videos que hacen referencia al narcotráfico y a los métodos de expiación de las culpas, bien sea mediante rituales como el del purgatorio o con las flagelaciones. Es posible entonces plantear que fuentes materiales como el video, la televisión, el cine y la fotografía, y conceptuales como la intertextualidad y la indexicalidad, que surten a los artistas-historiadores y entre ellos a Restrepo, hacen visible una serie de acciones justificadas de

orden político que muestran una versión de la historia de la violencia en Colombia. En el caso particular de la *Maqueta para el Dante* de Restrepo, su sentido se orienta a enfatizar cómo “quien no conoce la historia está condenado a repetirla”, debido a que en el discurrir por la obra se trata de tener una experiencia estética y, a su vez, de choque con el drama que representa la guerra, de tal forma que el impacto en el espectador no quede en el olvido y que de esta manera los hechos no vuelvan a ocurrir.

En síntesis, la videoinstalación *Maqueta para el Dante* constituye una arriesgada intervención de un monumento urbano, que incluso puede ser catalogada como una profanación por el vínculo que establece, y que alude a las teatralidades liminales, entre su estructura formal y conceptual, con el infierno evocado por Alighieri en *La divina comedia*. Sin embargo, Restrepo apuesta por generar una comparación entre el vacío histórico que encarnan estas estructuras consideradas patrimonio y la realidad histórica de la violencia en Colombia, no solo por el diseño del recorrido, al que se ve sometido el espectador, sino por los contrastes en los videos que se exhiben en el interior en un ambiente lúgubre y enigmático, es decir, que se deambula en medio del horror, para de esta manera generar tanto un impacto como un sentido, que permanezca en la memoria y no en el olvido, porque la historia del conflicto armado colombiano debe ser conocida y reconocida para que no se vuelva a repetir.

7. Análisis comparativo de las obras *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4* (2011), *Ejercicios espirituales* (2013) y *Maqueta para el Dante* (2014)

Desde el punto de vista descriptivo, Restrepo planeó y realizó las videoinstalaciones *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, *Ejercicios espirituales* y *Maqueta para el Dante*, en espacios donde podía, mediante su intervención, otorgarles una nueva significación; para este efecto, tuvo en cuenta el purgatorio y el infierno de *La divina comedia* de Dante Alighieri como la estrategia discursiva intertextual que le permitió desarrollar una crítica política apoyado en argumentos de orden teológico y ficcional.

Para la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, el espacio del Museo de la Universidad Nacional en Bogotá permitió que se construyera la imagen, entre real y virtual, de una piscina, y que se recreara el ambiente con históricas y reflexivas bandas acústicas de personajes de la vida nacional. Esta obra, que hace parte de una serie de transposiciones,²⁰⁵ desde el principio alude al purgatorio de Dante, mediante grabados, imágenes en video y *videoperformances* que simbólicamente representan el proceso de purificación, entre llamas y agua, al que se ven sometidos los penitentes, para, en la cuarta variación, contrastar con los registros acústicos de personajes involucrados en el conflicto armado nacional y que agregan el contenido político a la obra. De esta manera, se logra configurar una imagen en torno a la dialéctica entre la purificación y el perdón, de quienes, en el más alto recinto del Estado, como es el Congreso de la República, solicitan redimir sus culpas a través de la estrategia de “Justicia y Paz”, que hace referencia a la impunidad y cierta amnistía, otorgada por el Estado. En consecuencia, la estrategia discursiva de orden artístico resignifica el espacio del museo, a partir de la imagen dialéctica generada en los espectadores.

205 Estas transposiciones hacen una amplia alusión simbólica al purgatorio a través de efectos visuales y acústicos como: la videoproyección sobre cuarenta grabados en madera (*Variación N.º 1*), la videoinstalación de 15 minutos que se desarrolla en una oficina pública (*Variación N.º 2*), la videoproyección sobre vidrio templado de 14 minutos (*Variación N.º 3*), la videoproyección que configura una piscina (*Variación N.º 4*) y, por último, el *performance* realizado en la piscina (*Variación N.º 5*).

En el mismo sentido, la obra *Ejercicios espirituales* —realizada en el Teatro Nacional de Bogotá durante 28 días— tiene en cuenta, para el desarrollo de las contemplaciones, el espacio íntimo, silencioso, lúgubre y oscuro del recinto teatral, que evoca así el lugar donde se deben realizar los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola; pero en esta producción artística se efectuaron exhibiciones independientes, anacrónicas y pluritemáticas, con un objetivo común: el de transformar al individuo mediante estrategias que aluden a la representación y que evocan metafóricamente relaciones político-religiosas, en un complejo entramado conceptual. La transformación generada en el espectador se produce gracias a la experiencia que vive a partir de dialécticas, como las que plantea Restrepo con “El caballero de la fe”, en la que mediante un diálogo entre militares se oculta la realidad de los falsos positivos.

También en la videoinstalación *Maqueta para el Dante*, donde se interviene el *Monumento a Los Héroes* en Bogotá, la recreación que hace Restrepo del infierno al que otrora evocara Alighieri en *La divina comedia*, adquiere sentido gracias a esa travesía por la que discurre el espectador cuando se devela —entre líneas— cómo la historia hay que conocerla para no volverla a repetir; todo esto, por las múltiples sensaciones que tiene el espectador, quien desde el principio se ve afectado por el vértigo que ocasiona el ascenso por la escalera de andamios hasta un noveno nivel, igual a los nueve que posee el infierno de Dante, y allí, en un espacio de recepción, aparece la frase “A los que entran, pierdan toda esperanza”, y que es encabezada también por el nombre de Dante.

Así comienza la obra, para verse enriquecida en su descenso por espacios fríos y lúgubres del interior del monumento, con ruidos como de ultratumba y en una gran sala, el video comparativo entre la escena de *Hamlet* que exhibe la cabeza del enemigo y la exhumación del cráneo de Pablo Escobar, que aluden al segundo círculo del infierno de Dante, donde son castigados los lujuriosos. De igual manera y como evidencia del castigo del penitente, se muestra el video de la procesión “los flagelantes” en Santo Tomás (Atlántico). En síntesis, se devela como imagen dialéctica el horror que representa la historia violenta de Colombia, aunque sólo haga referencia a una de sus facetas, la del narcoterrorismo, al infierno sufrido por el pueblo de Colombia con este flagelo y que debemos reconocer en la historia para no volver a repetirlo.

La imagen dialéctica que se logra en la *Maqueta para el Dante*, es la resultante de la fusión entre los elementos audiovisuales y los espaciales que configuran la obra, al ser intervenido e incluso “profanado” un monumento histórico con fines estéticos, y que deja en el espectador un registro en la memoria, que tiende a persistir como posmemoria y no a reposar en el olvido.

En el plano descriptivo también es importante resaltar que, en las obras *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, *Ejercicios espirituales* y *Maqueta para el Dante*, Restrepo trasciende los espacios y la restrictiva escala del monitor de video —tanto en el Museo de la Universidad Nacional (Bogotá) como en el Teatro Nacional y en el *Monumento a Los Héroes*—, de la misma forma que lo hacen artistas como Bill Viola y Gary Hill,²⁰⁶ quienes mediante efectos como la oscuridad transforman un recinto inmenso en un lugar misterioso que, al complementarse con el video y el sonido, generan videoambientes o videoentornos²⁰⁷ que incitan a la contemplación e incluso al temor, objetivos claramente logrados por Restrepo en las tres videoinstalaciones analizadas.

De esta manera se puede corroborar que el arte contemporáneo se comporta como un laboratorio en el que se pueden experimentar nuevas relaciones entre ciencia, arte y tecnología, al pasar del simple registro mimético de una realidad visual que poseían la pintura y la escultura clásicas, a un nuevo horizonte cognitivo que integra percepciones físicas y mentales. En otras palabras, Restrepo hace uso de la percepción expandida como una estrategia que le permite potencializar el significado, es decir, lograr una imagen dialéctica en sus producciones artísticas gracias a la tecnología.

Por otro lado, como estrategia de lenguaje y resignificación, y como variable conceptual, Restrepo acude a la metáfora para la configuración de la imagen dialéctica que comparten estas tres obras, entre transposiciones como las que logra entre la imagen

206 “Videoartistas como Bill Viola y Gary Hill trascendieron la limitada escala del monitor de video, a veces haciendo el campo de exhibición del tamaño de una pared de museo, y creando por tanto un espacio de imágenes que era inmenso pero misterioso, totalmente mediato pero aparentemente inmediato. En algunos aspectos, estas proyecciones de video, que muchas veces también incluyen color y sonido, participan por igual de la fijeza de la gran pintura y de la temporalidad del cine narrativo. Este reformateo del video transforma los términos de su espacio y de su espectador: el primero es literalmente oscuro, y el segundo se halla a medio camino entre lo contemplativo y lo atemorizado” (Foster, Krauss, Bois y Buchloh, 2006, p. 655).

207 “[...] videoambientes o videoentornos, en este tipo de propuestas prima el aspecto tendiente a subrayar los aspectos escenográficos, con un peso sustancial de disposición arquitectónica de los elementos que forman la instalación” (Zunzunegui, 2010, p. 224).

real, la imagen virtual y los discursos de índole político en *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4* y en el recorrido por la *Maqueta para el Dante*, porque en un espacio tridimensional se configura un videoambiente que alude al infierno, y contemplaciones como las exhibidas en los *Ejercicios espirituales*, donde cada semana se exhibía una dialéctica, por ejemplo, entre los procesos de purificación y el perdón, y entre la ética y la fe. De hecho, Walter Benjamin afirma que el lenguaje tiene una estrecha relación con la “obra de arte” en cuanto a su complejidad,²⁰⁸ situación que parece reafirmar el artista en sus producciones, porque es la metáfora el estrecho vínculo entre los dos, a través de modalidades que van desde las más explícitas, según se ejemplifica con la pareidolia en la contemplación 2 de la primera semana de *Ejercicios espirituales*, la más objetiva en *Maqueta para el Dante*, con la intervención de un monumento público nacional, hasta la más subjetiva, como la imagen virtual de una piscina en la obra *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*.

En el análisis descriptivo también se debe resaltar la postura omnisciente del artista-historiador, debido a que este conoce y muestra detalles de la violenta realidad histórica colombiana a través de un relato audiovisual y espacial coherente. De hecho, en *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, la imagen real-virtual de una piscina solo adquiere sentido como resultado de la dialéctica entre el proceso de expiación de las culpas y el perdón evocado, al verse complementada con los discursos político-religiosos puntuales, investigados y reunidos por Restrepo, que conducen a pensar que, en Colombia, “el que reza y peca empata”. En última instancia, dichos discursos le otorgan ese significado a la obra solo al hacer parte del complejo visual y espacial de la piscina como lugar de purificación.

De igual manera, el video que corresponde a la contemplación 7 de la cuarta semana de *Ejercicios espirituales*, titulado “El caballero de la fe” y que hace referencia a la toma del Palacio de Justicia en 1985, evidencia el conocimiento de los detalles que tiene el artista a la hora de mostrar el contraste entre la evacuación de las víctimas del Palacio por el Ejército Nacional y la pasividad de un personaje que alimenta las palomas en la plaza de Bolívar. En consecuencia, es posible argumentar que estas

208 “En los escritos tempranos de Benjamin, el concepto de obra de arte es comparable, en cuanto a su complejidad con el de lenguaje. Se encuentra en el centro sistemático de la reflexión metafísica y de la mística” (Chryssoula Kambas, citada por Optiz y Wizisla, 2014, p. 845).

escenas históricas adquieren un nuevo sentido, en el que intervine la dialéctica entre “la ética y la fe” gracias a estrategias como la metáfora y a la postura omnisapiente del artista a la hora de mostrar su particular forma de abordar la realidad histórica.

Otro aspecto a resaltar es el proceso de elaboración de las obras, en el que se puede reconocer una dinámica conocida como *work in progress* (trabajo en curso), porque las tres obras se desarrollaron en el tiempo e implicaron el desplazamiento físico y mental del espectador por un espacio en el que se exhibían videos, se desarrollaban *performances* y se escuchaban discursos alegóricos al conflicto social colombiano, evocando de alguna manera el carácter efímero, inconcluso y la no objetualidad que poseen muchas obras de arte contemporáneo. Adicionalmente, es importante resaltar que al utilizar modalidades artísticas como el video y la *performance*, Restrepo establece una cierta distancia con el observador, que solo resuelve en las instalaciones donde el espectador se ve involucrado.²⁰⁹ Así lo evidencian, por ejemplo, el *performance Variaciones sobre el purgatorio N.º 5*, en la que unos personajes deambulan por la piscina en un acto de purificación; la videoinstalación *Maqueta para el Dante*, que implica el recorrido exterior e interior del *Monumento a Los Héroe*s y la contemplación 7 de la primera semana de los *Ejercicios espirituales*, en la que los espectadores interactúan con elementos reales como una escalera y con las imágenes de un video de equilibristas tomado de Discovery Channel.

Por otro lado, en las producciones artísticas *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, *Ejercicios espirituales* y *Maqueta para el Dante*, Restrepo permite destacar el anacronismo como uno de sus principales rasgos discursivos, debido al manejo que le brinda a ciertas temporalidades históricas del país, que en última instancia configuran, por su contundencia, posmemoria, en un entramado conceptual que vincula arte, política y religión, mediante el uso de modalidades artísticas como el video, el *performance* y la instalación, los cuales interactúan como lenguajes híbridos gracias a la tecnología. De esta forma, cada una de las obras permite que trasciendan aspectos como la realidad histórica, la memoria y el devenir del tiempo.

209 “El video y el *performance* comprometían directamente al espectador, pero muchas veces las restricciones de montaje en aquella y la dependencia de los monitores en éste, mantenían al espectador a distancia. Fue la instalación la que proyectó todo hacia el espectador” (Foster *et al.*, 2006, p. 654).

La realidad histórica que Restrepo muestra en las obras que en conjunto integran las *Variaciones sobre el purgatorio*, permite, inicialmente, evidenciar su atemporalidad, debido a que en el trasegar por los espacios donde se exhibieron las tres variaciones iniciales, el espectador se sintió inmerso en un ámbito donde no existía una linealidad cronológica de las temporalidades abordadas, además de verse enfrentado a imágenes que aludían al purgatorio cristiano, a un lugar mítico creado por el hombre para subsanar sus necesidades espirituales.

A su vez, en la obra *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, las diferentes bandas sonoras remiten a circunstancias temporales vinculadas al conflicto colombiano, en un espacio casi metafísico, donde lo real y lo virtual se integran en la imagen de una piscina donde simbólicamente se podrían purificar los pecados. Esta última obra se ve complementada con las *Variaciones sobre el purgatorio N.º 5*, donde además del audio intervienen personajes que caminan libremente como ánimas dolientes, para mostrar cómo deambula el hombre por el lugar donde se expían las culpas. En este aparte de la obra, la temporalidad solo surge con la percepción que tiene el espectador del registro sonoro.

De igual manera, en las obras *Ejercicios espirituales* y en *Maqueta para el Dante*, Restrepo inscribe su relación con el tiempo por medio del anacronismo, porque, aunque muchos de los videos y *performances* remiten a circunstancias definidas del conflicto colombiano, se alternan con exhibiciones videoacústicas y espaciales que aluden a la ficción, como son el purgatorio y el infierno de Dante. Así se puede observar en las contemplaciones de *Ejercicios espirituales* mediante videos como “El caballero de la fe” y “Misioneros”, y en los “Los flagelantes”, exhibido al interior de *Maqueta para el Dante*.

Por otro lado, las videoinstalaciones no se ubican precisamente en el tiempo, según se puede observar en configuraciones como “Afterparty”, “Simón el estilista” y “Equilibristas” (*performance* que alterna con un video de Discovery Channel) de *Ejercicios espirituales*, y en la estructura arquitectónica sobre la que se instaló la *Maqueta para el Dante*.

En consecuencia, el análisis del conjunto artístico que representan *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, *Ejercicios espirituales* y *Maqueta para el Dante*, permite

certificar que el artista no se adhiere al curso lineal y cronológico del tiempo,²¹⁰ al evitar la secuencialidad temporal y en ocasiones temática, de los relatos que exhibe en sus producciones. Podría afirmarse que sigue los planteamientos de Benjamin cuando este afirma: “Los objetos históricos se constituyen primero haciéndolos estallar fuera del ‘continuum histórico’, para que un trozo del pasado pueda ser tocado por la realidad presente, no debe haber continuidad entre ellos” (Buck-Morss, 1989, p. 244).

De la anterior reflexión también se puede deducir que Restrepo exhibe —como lo indica Benjamin y lo considera Didi-Huberman— una forma anacrónica de mostrar la historia a través de las imágenes (Benjamin, 2008, p. 42). Esta estrategia discursiva de la historia se puede observar en *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, cuando se combina la imagen real-virtual de una piletta que es completamente atemporal, con los discursos anacrónicos, de corte político, de actores del conflicto armado nacional a través de la historia, desde los más antiguos, como los sermones de monseñor Builes en los años cincuenta del siglo XX, condenando a los liberales, hasta los más recientes y ya en el siglo XXI, como las solicitudes de perdón en los medios de comunicación de, por ejemplo, alias *Karina*, una exguerrillera de las FARC, a quien se le atribuyen múltiples masacres y secuestros.

Igualmente, en los *Ejercicios espirituales*, Restrepo propone en la cuarta semana la dialéctica entre “la ética y la fe” a través de imágenes anacrónicas que van desde el video del burro que asciende al monte Moriah, el *performance* de Jorge Valencia como el “Afila Sable” y del ventrílocuo que dice “Abraham, detente, tu fe te ha salvado”, y culmina con videos donde se muestra la comunicación telefónica entre dos militares y que alude a los “falsos positivos”, y el video del personaje que alimenta a las palomas en la Plaza de Bolívar y que actúa convencido de su labor, mientras al fondo se exhibe la evacuación del Palacio de Justicia por los militares.

Esta estrategia discursiva habla también de la indexicalidad que tiene la obra, de la necesidad de una base cultural e histórica del espectador para su comprensión, y de la intertextualidad, porque se trata de discursos visuales, escritos y estéticos (performáticos) que se mezclan con intencionalidad por el artista hasta configurar esa

210 El tiempo en el arte de Restrepo no es lineal. Al respecto, el artista señala: “Estamos frente a una fuerza temporal rara, que tiene que ver con tus ritmos vitales, con tu percepción y con azares extraños pero que están muy seguramente más cerca de una noción de eterno retorno que de flecha histórica” (Herkenhoff, 2001, p. 47).

imagen dialéctica que cuestiona el accionar del Estado, por ejemplo, con respecto a los “falsos positivos”, como un delito de lesa humanidad.

Por último, en la *Maqueta para el Dante*, las imágenes también dan cuenta del anacronismo desde el inicio del recorrido por la obra, al ser intervenido un monumento presidido por los nombres de héroes de las guerras de Independencia y de Corea, que da cuenta de la historia tradicional, la cronológica y lineal, y que se contrasta en el descenso interior con las imágenes lúgubres, los sonidos de ultratumba y los videos en los que se muestra el cráneo de Pablo Escobar, como suceso que tiene una temporalidad definida en noviembre del año 2006, y que alude al poder y a la lujuria, al contrastarse con la escena de *Hamlet* de Shakespeare, como algo ficcional y atemporal, que exhibe a su enemigo decapitado. Todo el recorrido, en tanto que experiencia de percepción expandida, que acude también a la indexicalidad y a la interdisciplinaridad, tiene como sentido el conocer la historia para no volver a repetirla.

En consecuencia, el núcleo de la estrategia discursiva de Restrepo, a partir de la estética, devela esa imagen dialéctica, que permite alcanzar el conocimiento, es decir, lograr el sentido de la obra y que puede construirse como una imagen no sintética del pasado a partir de la contraposición de materiales heterogéneos, ruinas y partes de la historia. Este tipo de estrategia permite recuperar y resignificar realidades históricas que antes se habían considerado intrascendentes en el discurrir del tiempo, y que se resistían a entrar en el terreno del olvido. Así, la imagen dialéctica es el nuevo sentido, esa interpretación que se logra a partir de un discurso audiovisual y espacial que Restrepo construye a partir de su archivo personal, según se puede corroborar en *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, *Maqueta para el Dante* y en las contemplaciones de los *Ejercicios espirituales*.

Es importante puntualizar que Restrepo realiza, en sus videoinstalaciones, una búsqueda constante de la imagen dialéctica, en tanto que teoría del conocimiento, y para este efecto se apoya, por ejemplo, en el montaje, las teatralidades liminales, la indexicalidad y la intertextualidad. En otras palabras, Restrepo utiliza, como estrategia fundamental, la concepción transdisciplinaria del conocimiento para el desarrollo de sus producciones artísticas, puesto que en ellas convergen la ciencia, el arte y la filosofía como parte del universo cultural. De hecho, la confluencia entre el video, el *performance* y la instalación que tienen estas obras, reúne en un espacio-tiempo

variables técnicas y conceptuales que promueven la experiencia estética del espectador, gracias a la ayuda de la percepción expandida que se puede lograr a través de la tecnología.

Al final de esta reflexión es importante resaltar que, en el momento de configurar una realidad histórica, el remitirse al pasado a partir del presente constituye una metodología útil para los artistas-historiadores, porque la memoria es considerada la “matriz de la historia”, debido a que vigila y controla la problemática relación del presente con el pasado (Chartier, 2005, p. 119). De hecho, al hacer uso de la memoria, entre videoinstalaciones y *performances*, Restrepo evoca la memoria colectiva de imágenes relacionadas con el conflicto colombiano, pero no para dejar una constancia, sino para que tengan sentido en la denominada “generación posmemoria”, como algo que procede de un grupo social con el arraigo de una experiencia traumática, pero que busca tener trascendencia, en este caso mediante elementos estéticos que involucran la imagen, el sonido y el espacio.

La situación referida en el párrafo anterior puede evidenciarse en la obra *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, donde los discursos de reconocidos personajes nacionales vinculados a la violencia claman por el perdón, en un ritual de limpieza que incluye el agua de una pileta. Lo mismo parece sugerir la contemplación 7 de la cuarta semana de *Ejercicios espirituales*, titulada “El caballero de la fe”, en la que a través de una metáfora audiovisual se alude a la dialéctica entre “la ética y la fe”, como la planteada por Kierkegaard, pero en este caso vincula la realidad histórica violenta del país como se ha descrito en alusión a los “falsos positivos”.

Este análisis muestra, además, que Restrepo tiene una perspectiva ambiciosa que va más allá del concepto de *memoria*, al construir una estructura artística de transmisión transgeneracional conocida como *posmemoria*, que reúne conocimientos y experiencias muy ligado al conflicto social colombiano, un trabajo similar al realizado por los judíos para hacer persistir el recuerdo del Holocausto. No en vano fueron utilizados por Restrepo los discursos políticos anacrónicos en *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, algunos de ellos desconocidos por las generaciones actuales como, por ejemplo, los sermones de monseñor Builes en los años cincuenta en contra de los liberales; las imágenes en video de los *Ejercicios espirituales* en torno a “El caballero de la fe”, que exhiben la evacuación de las víctimas del Palacio de Justicia durante la toma por el M-

19 mientras un hombre (¿El caballero de la fe?) alimenta las palomas, y de igual manera, la conversación entre militares aludiendo a los falsos positivos durante el gobierno del presidente Álvaro Uribe Vélez. Por último, en la *Maqueta para el Dante*, propuso, a través de la intervención de un monumento histórico olvidado por los colombianos, un recorrido por el horror de la guerra, apoyado en imágenes que dan cuenta de las consecuencias que nos ha dejado el flagelo del narcoterrorismo. De esta forma Restrepo evidencia cómo en Colombia, por ejemplo, “el que reza y peca empata” y cómo es necesario “conocer la historia para no volver a repetirla”.

En este orden de ideas, pero siendo más comprensivo y crítico, las videoinstalaciones *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, *Ejercicios espirituales* y *Maqueta para el Dante* permiten revelar que la posición de Restrepo frente a la historia y la memoria tiene un carácter anacrónico, porque a ciertos acontecimientos del pasado traídos por la memoria les otorga una presencia actual, mediante el uso de lenguajes híbridos, que en el terreno del arte involucran, por ejemplo, la teatralidad, el montaje y la intertextualidad, cargados de elementos simbólicos. Una reflexión similar desarrolla Rocío Romero Barragán cuando concibe el concepto de *transhistoria* en la obra de Restrepo como “una historia que insiste, persiste y revive. Historia que conecta y desconecta, historia rizoma, historia multiforme, historia-parallax, historia poliedro, historia heterotópica” (2014, p. 109). No obstante, parece más ajustado, comprensivo e incluyente el concepto de *anacronismo histórico*, ya que trasciende la simple repetición y persistencia de la historia en el complejo entramado que el artista elabora entre videoinstalaciones y *performances*.

La idea del *anacronismo* en la obra de Restrepo se encuentra vinculada al concepto de *imagen dialéctica* de Walter Benjamin, según se ha indicado en apartados precedentes, por ser una construcción conceptual que se elabora mediante la contraposición de fragmentos y desechos de la historia (Gutiérrez, 2012, pp. 8-19), y que en el caso de Restrepo está restringida al ámbito nacional y al tema de la violencia que representa el conflicto armado colombiano.

En las videoinstalaciones analizadas en esta tesis, la imagen dialéctica pudiera corresponder también a una forma singular de representación plástica de la violencia, como una aproximación discreta, alegórica y en ocasiones irónica, pero con un alto contenido “estético”, como ocurre, por ejemplo, en *Variaciones sobre el purgatorio*

N.º 4 y en los *Ejercicios espirituales* con las dialécticas respectivamente planteadas entre los procesos de expiación de las culpas y el perdón solicitado por paramilitares en el Congreso de la República en las contemplaciones de la tercera semana, y entre “la ética y la fe” utilizando alegóricamente el relato bíblico del fallido asesinato de Isaac en manos de Abraham, y la ironía representada por la banda sonora escenificada en un video y que da cuenta de la conversación entre un coronel y un capitán del ejército nacional, a propósito de los “falsos positivos”, en las contemplaciones de la cuarta semana. Además, Restrepo sobresale en la escena histórica como un artista de lo real, que dista de propuestas artísticas que abordaron el tema de la denuncia y de la gráfica política en los años sesenta y setenta del siglo XX, respectivamente, como lo hizo, por ejemplo, el pintor colombiano Diego Arango Ruiz.²¹¹

La idea de anacronismo también vincula el concepto de *memoria*; pero tanto en *Ejercicios espirituales* como en *Maqueta para el Dante y Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, esta idea trasciende al terreno de la *posmemoria*, porque en las videoinstalaciones y *performances* de estas producciones se busca trasladar, de una generación a otra, una experiencia traumática que se resiste al olvido. La memoria colectiva, aunque interviene en la construcción de las obras a partir de los archivos del artista, tiene una trascendencia menor, a pesar de que constituyen la “matriz” a partir de la cual se puede construir un relato histórico basado en una temporalidad elástica, que conecta lo óntico con lo histórico y que complejiza sus obras (Romero, 2014, p. 14).

Por último, es preciso indicar que Restrepo, como artista contemporáneo, utiliza acontecimientos vinculados con la política y la religión para generar experiencias espirituales en espacios casi metafísicos, como de hecho lo exhibieron las obras: *Maqueta para el Dante*, con la intervención de un monumento olvidado en el que se recrea, entre imágenes, espacio y sonido, que oscilan entre lo mítico y lo ficticio, el infierno de Dante; *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, con la imagen de una pileta construida en un espacio donde se combina la realidad con la virtualidad y que tuvo,

211 “En 1971, precisamente luego de regresar al país, hizo la fotoserigrafía *Conjunto Testimonio*, una obra de denuncia y homenaje a Tuto González, quién cayó asesinado en Popayán durante el inicio de las luchas estudiantiles. La obra la presentó en el XXII Salón de Artistas Nacionales, y obtuvo el primer premio. Las cuatro fotoserigrafías eran una innovación técnica, puesto que no se trabajaban formatos tan grandes y, además, hacían una propuesta de diseño casi cinematográfica. A través de la figura de un policía —un muñeco de cuerda— que se desplaza levemente en los módulos, se crea una sensación de movimiento, mientras la parte inferior de la obra presenta la represión, y contrapuesto a ese plano, los recuerdos” (Arango, 2006).

entre ruido y sonidos, el aditivo simbólico que otorga el sentido, y finalmente, en la contemplación 2 de la primera semana de *Ejercicios espirituales*, la cual, mediante una pareidolia que alude a la iconografía religiosa y que titula: “Apariciones de la imagen de Cristo en unas tostadas”, se simboliza con ironía cómo, en un objeto común y poco definido, se observa una imagen religiosa.²¹² Este tipo de estrategias no constituye una novedad en el ámbito del arte contemporáneo, porque a pesar de ser Restrepo un pionero del videoarte en Colombia, también se ha utilizado esta estrategia con fines estéticos por videoartistas tan reconocidos como Bill Viola, especialmente en la obra *The crossing* (1996) y *Room for St. John of the Cross* (1983);²¹³ y en el ámbito nacional, por Oscar Muñoz con la obra *Aliento* (1995).²¹⁴

212 La ironía para Burke es “una figura dialéctica del lenguaje con capacidad de plegarse negativamente sobre este mismo en función de generar una proposición positiva” (Burke, citado en Hoyos, 2014).

213 “A menudo, situaciones mentales son análogas a experiencias espirituales en *Room for St. John of the Cross —Habitación para san Juan de la Cruz—* (1983): imágenes de cumbres montañosas se acompañan de los sonidos de una violenta tempestad mientras se recitan turbulentos poemas del místico español del siglo XVI. Una y otra vez, Viola pone en primer plano tránsitos rituales y estados visionarios como ocurrió en la obra *The crossing —La travesía—* (1996), que muestra una figura consumida por el fuego en un lado de la pantalla y una figura bañada por el agua en el otro” (Lequeux, 2014, p. 5).

214 “La aparición instantánea y casi fantasmal de siete retratos de personas muertas en *Aliento* (1995) es un acto de antiguas significaciones sagradas. El espectador con su aliento recrea la imagen invisible, pero solo por un instante. En las tradiciones del antiguo Oriente, el aliento es el soplo de vida” (Borja, citado en Muñoz, 2011, p. 88).

8. Conclusiones

Esta tesis doctoral revela las características que posee José Alejandro Restrepo y que permiten acreditarlo como un artista-historiador, una vez analizadas las videoinstalaciones *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, *Ejercicios espirituales* y *Maqueta para el Dante*, que como expresiones artísticas y relatos históricos muestran el carácter omnisciente, omnipresente, extra y heterodiegético del autor. De igual manera, Restrepo materializa, a través del arte, registros que provienen de la memoria, algunos reales que hacen parte de la historia de la violencia en Colombia en el último siglo, y otros ficcionales tomados, por ejemplo, de *La divina comedia* de Dante. De esta manera configura imágenes dialécticas, que le otorgan el sentido a las obras.

En realidad, entre las estrategias discursivas utilizadas por el artista se desean destacar la imagen dialéctica, el anacronismo y la posmemoria, logradas a través recursos como la alegoría, la ironía, la teatralidad, el montaje, la indexicalidad y la intertextualidad, con las que trae el pasado al presente y lo resignifica.

A su vez, el artista desarrolla, como consecuencia de su discurso estético, una especie de posmemoria, como esa huella que encarna vivencias traumáticas de generaciones precedentes y que debe conservarse, con el fin de evitar la reincidencia de esos acontecimientos violentos del conflicto armado colombiano, con el propósito de, y es el sentido de estas tres videoinstalaciones recientes, “quien no conoce la historia está condenado a repetirla”, y como con sentido crítico, muchas veces en Colombia, “quien reza y peca empata”.

Para alcanzar estos sentidos en las videoinstalaciones, Restrepo integra una serie de signos y de símbolos visuales, acústicos y espaciales obtenidos de la memoria, que le permiten mostrar, a través del arte, una percepción crítica de la historia violenta de Colombia. En cierto modo, el artista actúa como un “escultor del tiempo”, porque en su deambular por esta dimensión acoge “constelaciones” o formas de integrar sucesos representativos de la historia, sea esta real o ficcional, para exhibirlos con un perfil crítico; una manera diferente de mostrar la historia, como de hecho se observa en las contemplaciones que integran los *Ejercicios espirituales*.

Por otro lado, la intertextualidad que facilita la alegoría brinda el soporte simbólico para sus conceptos, y es tanto en *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, como

en la *Maqueta para el Dante*, donde apoyado en *La divina comedia* de Alighieri, recrea y resignifica momentos históricos de la violencia en el país desde una perspectiva subjetiva mediante el montaje y la teatralidad. De esta forma, configura la imagen dialéctica, en tanto que teoría del conocimiento, para mostrar, por medio de la propuesta estética de la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*, cómo el ejercicio de expiación de los pecados promovido por los paramilitares en el Congreso de la República constituía una burla no solo al Estado, sino al pueblo colombiano, porque se devela el adagio popular “el que reza y peca empata”.

En realidad, el problema de la historia para Restrepo tiene un vínculo estrecho con la manera de verla, de escribirla y clasificarla. Es la hibridación de las imágenes fotográficas, de grabados y videos, los registros sonoros con alusiones político-religiosas y los espacios casi metafísicos en los que exhibe, los que dan cuenta de sus relatos: “quién hace la historia, quién la escribe y cómo se representa”. Para Restrepo, la conjunción entre narración, descripción y su proceder retórico se materializan en la creación de una imagen y, más aún, en una imagen dialéctica en la que convergen pasado y presente.

En el mismo sentido, la nueva historia planteada por Restrepo y que fue exhibida recientemente mediante estas tres videoinstalaciones, no muestra un límite preciso en la manera como se relatan los acontecimientos, porque se basa en el análisis de estructuras conceptuales como, por ejemplo, la dialéctica entre “la ética y la fe” a propósito del problema de los “falsos positivos”; o también, en relatos que no se detienen en las hazañas de grandes hombres, sino que le dan importancia a ese resto de la humanidad que ha desempeñado un papel menor en la historia, como han sido las víctimas de la violencia en Colombia, que hablan a través de sus victimarios, como en el caso de los paramilitares, quienes, en una actitud cínica y desvergonzada, acuden a pedir perdón en el Congreso por sus masacres y delitos.

Por otro lado, la pluralidad expresiva de Restrepo se ha valido de recursos interdisciplinarios no solo técnicos, sino también conceptuales, que le han permitido superar las dimensiones de espacio, tiempo y lenguaje para desarrollar su proyecto como artista-historiador y, para este efecto, se ha mostrado que utiliza el *anacronismo* como instrumento válido, que coincide con la propuesta de Walter Benjamin, al cuestionar los modelos temporales con los que el historiador se interroga sobre el

pasado, especialmente cuando el tiempo en la historia tradicionalmente ha tenido un curso lineal, continuo y homogéneo.

De igual manera, Didi-Huberman plantea cómo el anacronismo histórico surge cuando el pasado resulta limitado y, a su vez, se convierte en un condicionante para su comprensión, y justifica su postura al afirmar cómo “los hechos históricos están tejidos de una sustancia temporal heterogénea y que, por consiguiente, el anacronismo sería el modo de expresar la complejidad, la presencia de tiempos heterogéneos” (Birulés, 2010, p. 1). En consecuencia, para Didi-Huberman, el anacronismo no supone un rechazo a la historia, sino todo lo contrario, se impone cuando falta la historia: “no para sustituirla sino para hacerla nacer en un punto que hasta entonces desconocía”.²¹⁵ A su vez, el anacronismo recupera situaciones que permanecen invisibles para el progreso histórico y que se resisten a desaparecer entre los residuos de la historia. Este planteamiento le permite a Didi-Huberman incluir el anacronismo en la historia del arte, apoyado en la estrategia que brinda el montaje dialéctico de las imágenes. De esta manera se cuestiona el curso homogéneo y lineal que ha sido tradicional en la historia del arte y se encuentran nuevas figuras epistemológicas para la imagen como integrante del arte y la cultura.

Otro de los aspectos que para Restrepo tiene relevancia como estrategia expresiva es la intervención del espacio-lugar por su carácter teleológico, debido a que permite que imágenes compuestas —reales y virtuales—, dispuestas en un lugar, adquieran sentido gracias al juicio de la mente humana y a la capacidad intelectual de los individuos, según se pudo observar en la videoinstalación *Variaciones sobre el purgatorio N.º 4*. De hecho, también la apropiación del espacio-estructura que el artista realiza en la obra *Maqueta para el Dante*, pretende involucrar al Estado, debido a que encarna, a través de la memoria, las relaciones que teje una comunidad y que le otorga más allá del sentido público un carácter político.

Hasta este punto, el trabajo desarrollado por Restrepo devela cómo la memoria constituye un elemento indispensable para la construcción de la historia mediante la resignificación de acontecimientos, especialmente aquellos vinculados al trauma y la

215 “[E]l anacronismo es necesario, el anacronismo es fecundo, cuando el pasado se muestra insuficiente, y constituye incluso, un obstáculo para la comprensión de sí mismo” (Didi-Huberman, citado por Fisgativá Sabogal, 2013).

violencia. Ante esta circunstancia, el arte y particularmente las estrategias de percepción expandida, se han convertido en un medio esencial para resignificar esos eventos antes de quedar reducidos al olvido.

Por otro lado, es un hecho que el trauma social evoca más la memoria colectiva que la individual y Restrepo no es ajeno a esta situación, incluso para generar, a través de su obra, lo que podría considerarse posmemoria y que Marianne Hirsch describe:

[...] como esa relación establecida entre una segunda generación con experiencias fuertes y a menudo traumáticas, que ocurrieron antes de su nacimiento, pero que fueron transmitidas sin embargo a ellas tan profundamente como para parecer memorias propias (2012, p. 103).

Este tipo de recurso mental generado pretende que ciertos sucesos violentos de la historia sean conocidos por nuevas generaciones antes de caer en el olvido. En consecuencia, se asume que José Alejandro Restrepo cumple con el “deber de memoria” como artista-historiador a través de sus videoinstalaciones, al desarrollar responsablemente, y de manera estética, un relato histórico —que coincide con algunas de las tesis *Sobre el concepto de historia* planteadas por Benjamin—, que, como testimonio individual y colectivo, da cuenta de eventos acaecidos en el pasado, cuya transmisión y conocimiento en tanto que posmemoria son importantes como “métodos de aprendizaje del pasado y de evolución en el presente” (Hartog, 2014, p. 53).

Referencias

- Abad F., H. (2004, 1 de agosto). Paras en el Congreso. *Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/portada/articulo/paras-congreso/67269-3>
- Abad, S. (2014). El caballero de la fe. Recuperado de <https://juegosartificiales.wordpress.com/2014/12/20/el-caballero-de-la-fe/>.
- Abadí, F. (2014). *Conocimiento reflexión en la filosofía de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Acha, J. (1989). *Perfil sociocultural del Museo de Arte Moderno de México. Museo de Arte Moderno 25 años, 1964-1989*. México: INBA, CNPCA.
- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Adorno, T. (1994). *Actualidad de la Filosofía*, Barcelona: Altaya.
- Adorno, T. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.
- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal
- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia (España): Pre-Textos.
- Agudelo, P. A. (2012, 23-24 de agosto). Arte indexical. La configuración y desaparición de la imagen. En V Jornadas “Peirce en Argentina”. Recuperado de <http://www.unav.es/gep/VPeirceArgentinaAgudelo.pdf>
- Aguilar, L.A. (2004). *La hermenéutica filosófica de Gadamer*. Revista electrónica Sinéctica. Vol. N.º 24. Febrero – Julio de 2004. pp 61 – 64. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Jalisco: México.
- Albuín, G. A. (2012). *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Alemán R., L. M. (2011). *La videoinstalación y la comunicación posmoderna. Peter Sarkisian: El autor y tres de sus principales obras* (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas Puebla.
- Alexánder, J. C. (2016). Trauma cultural, moralidad y solidaridad: La construcción social del Holocausto y otros asesinatos en masa. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 61(228), 191-210.
- Alighieri, D. (2016). *La divina comedia*. Versión poética de Abilio Echevarría. Madrid: Alianza.
- Apel, K. O. (1985). *La transformación de la filosofía*. Madrid: Taurus.
- Aquileana (2011). Roland Barthes / Julia Kristeva: “Acerca del concepto de intertextualidad” [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://aquileana.wordpress.com/2011/07/17/roland-barthes-julia-kristeva-acerca-del-concepto-de-intertextualidad/>
- Arango, C. (2006). Entorno de la creación: la pintura de Diego Arango Ruiz. *Nómadas*, (25), 208-221. Recuperado de http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_25/25_17A_Entornodelacreacion.pdf
- Arcos-Palma, R. (2009). Violencia, imagen y creencia: Reflexión crítica sobre la obra de José Alejandro Restrepo. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, (17), 7-23.
- Arte informado (s. a.). José Luis Blondet. Recuperado de <http://www.arteinformado.com/guia/f/jose-luis-blondet-180949>
- Arte Universidad de los Andes (2014). “Ejercicios espirituales” José Alejandro Restrepo [Video; 34:15]. Recuperado de <https://vimeo.com/102327776>
- Bacherini, A. (2014). La vertiente hermenéutica: la filosofía de Gadamer y la síntesis de explicar y comprender de Ricoeur. *Question*, 1(42), 14-28.
- Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas.
- Bañuelos C., J. (2008). *Fotomontaje*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, R. (1977). *Sade, Loyola, Fourier*. Caracas: Monte Ávila.
- Bataille, G. (1972). *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.
- Belaridá, F. (2003). *Histoire, critique et responsabilité*. Bruselas: Complexe.
- Benéites, R. (2016). El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*. N.º 67. pp. 39 – 55).
- Benjamin, W. (1925). *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (1934). El autor como productor. Recuperado de http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/WALTER-BENJAMIN_El_autor_como_productor.pdf
- Benjamin, W. (1971). *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- Benjamin, W. (1987) *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus

- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1989). Tesis de filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I* (Trad. J. Aguirre; pp. 175-192). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2001). *Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2008). *Obras Walter Benjamin*. Madrid: Abada
- Benjamin, W. (2010). *Las tesis sobre la historia y otros fragmentos* (Trad. B. Echeverría). Bogotá: Desde Abajo.
- Benjamin, W. (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla. Traducción de Carola Pivetta.
- Benjamin, W. (2013). *Obras Walter Benjamin*. Madrid: Abada.
- Bermejo, J. (2009). *Introducción a la historia teórica*. Madrid: Akal.
- Beuchot, M. (2001). *La búsqueda de la ontología en Gadamer*. Revista Intersticios de la Universidad Intercontinental. N.º 14 y 15. México.
- Binetti, M. J. (2003). El concepto Kierkegaardiano de ironía. Rev. Acta Philosophica. Vol 12. Pp. 197 – 218.
- Birulés, F. (diciembre, 2010). *Usos del anacronismo: Memoria y contemporaneidad*. Trabajo presentado en el Congreso Nacional de Filosofía. Asociación Filosófica Argentina, Buenos Aires. Recuperado de www.ub.edu/catedrafilosofiacontemporanea/sites/all/images/files/Birules.pdf
- Bloch, M. (2015). *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blok, A. (1982). Primitief en geciviliseerd. *Sociologische Gids*, 29(3-4), 197-209.
- Bontekoe, R. (1996). *Dimensions of the hermeneutic circle*. New Jersey: Humanities.
- Bordwell, D., y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Borja, J. (2011). *Protografías*. Catálogo de la exposición de Oscar Muñoz. Bogotá: Banco de la República.
- Borja, J., y Restrepo, J. A. (2010). *Habeäs Corpvs, que tengas un cuerpo para exponer*. Bogotá: Banco de la República.
- Boscan, A. (2014). *El significado de lo teológico en Walter Benjamin*. Revista de filosofía. Universidad del Zulia. N.º 13. Biblioteca digital Revicyhluz.
- Bourdieu, P. (1965). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. *Revue Internationale des Sciences Sociales*, 20(4), 640-648.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Branigan, E. (1992). *Narrative comprehension and film*. Londres: Routledge.
- Buck-Morss, S. (1989). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el Proyecto de los pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ed. Península.
- Burke, P. (2001). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- Canet, F., y Prósper, J. (2009). *Narrativa audiovisual: Estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis.
- Capdevila i Castells, P. (2005). *Estética y hermenéutica: Un diálogo entre Immanuel Kant y Hans Robert Jauss*. (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Cárcamo Vásquez, H. (2005). Hermenéutica y análisis cualitativo. *Cinta de Moebio*, (23). Recuperado de www.redalyc.org/articulo.oa?id=10102306
- Cárdenas, L. (2014). “Maqueta para el Dante”. En Expresión II. Laboratorio experimental del espacio. Recuperado de <https://ddexpresion2.wordpress.com/2014/04/18/maqueta-para-el-dante-luna-cardenas/>
- Castro, S. J. (2012). Literatura y existencia. *Thémata*, (45), 437-450. Recuperado de <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/download/474/440>
- Centro Virtual Cervantes (s. a.). Diccionario. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/indice.htm
- Certeau, M. de. (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Certeau, M. de. (2007). *El lugar del otro: Historia religiosa y mística*. Buenos Aires: Kats.
- Certeau, M. de. (2010). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana
- Chalana, Á. (1993). Introducción. Vida e ideología de Dante a través de su obra. En D. Alighieri, *Divina comedia*. Recuperado de www.mec.gub.uy/innovaportal/file/106548/1/divina-comedia---dante-alighieri.pdf
- Charalambos, G. (s. a.). Aproximación a una historia del videoarte en Colombia. <http://www.bitio.net/vac/contenido/historia/index.html>

- Charris Pizarro, J. L. (2015). Flagelantes de Santo Tomás - Atlántico. *Revista Nova et Vetera*, 1(1). Recuperado de <http://www.urosario.edu.co/revista-nova-et-vetera/Vol-1-Ed-1/Cultura/Flagelantes-de-santo-tomas/>
- Chateau, D. (1979). *Nouveau cinema, nouvelle semiology*. Paris: UGE.
- Cicerón, M. T. (1997). *Retórica a Herenio* (Trad. S. Núñez). Madrid: Gredos.
- Comunidad de Vida Cristiana (s. a.). *Ejercicios espirituales acompañados. ¿qué son los ejercicios espirituales y para qué?* Recuperado de <http://www.cvxcol.org/portal/files/ejerciciosEspirituales.pdf>
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University.
- Corcuera de M., S. (1997). *Voces y silencios en la historia: Siglos XIX y XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Corominas, J. (2017). *Diccionario etimológico abreviado de la lengua castellana*. Recuperado de <https://isaimoreno.files.wordpress.com/2017/03/diccionario-etimolocc81gico-abreviado-de-la-lengua-castellana-joan-corominas.pdf>
- Definición a (s. a.). Recuperado de <https://definiciona.com/>
- Definición y qué es (s. a.). Recuperado de <http://definicionyque.es/>
- DeLuca, S. (2000). *Finding meaning places for healing: Toward a vigilant subjectivity in the practice of a nurse educator*. Toronto: Toronto University.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2009, junio 2). Entrevista-, España: El País. https://elpais.com/diario/2009/06/02/cultura/1243893603_850215.html. Entrevista realizada el 2 de Junio de 2009 por Javier Rodríguez Marcos.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y políticas*. Buenos Aires: Atuel.
- Diéguez, I. (s. a.). *Relicarios - Erika Diettes*. Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/relicarios/>
- Dotti, J.E. (2015). La representación teológico-política en Carl Schmitt. *Avatares Filosóficos*, [S.l.], n. 1, Disponible en: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/avatares/article/view/278>. Fecha de acceso: 23 mar. 2018
- Dubar, C. (2004). François Hartog, *Planes historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo. Temporalidades* [En línea 29 de junio 2009], (2), 130-133. Recuperado de <http://temporalites.revues.org/794>
- Duque, F. (2011). Arte urbano y espacio público. *Res Pública*, (26), 75-93.
- Durand, R. (1999). Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité. *Art Press*, (251), 33-38.
- Echavarría, J.M. La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro. <http://www.laguerraquenosvimos.com/espanol/principal.html>
- Echevarría, R. (1997). *El Búho de Minerva*. Santiago de Chile: Ed. Dolmen.
- Echevarría, R. (2003). *Ontología del lenguaje*. Chile: Ed. J.C. Sáez.
- Educalingo (s. a.). Diégesis. Recuperado de <https://educalingo.com/es/dic-es/diegesis>
- Eisner, E. W. (1998). *The enlightened eye: Qualitative inquire and the enhancement of educational practice*. New Jersey: Merrill.
- El pequeño Larousse ilustrado*. (2010). México: Larousse.
- Elias, N. (1993). *El proceso de civilización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Enciclopedia Universal (2012). Metahistoria. Recuperado de http://enciclopedia_universal.esacademic.com/128224/metahistoria
- Escallón, A. M. (2014, 18 de enero). La memoria y el olvido en Óscar Muñoz. *Las2Orillas*. Recuperado de <https://www.las2orillas.co/la-memoria-el-olvido-en-oscar-munoz/>
- Esfera pública (s. a.). *Maqueta para el Dante en Monumento a los héroes* [Mensaje de un blog]. Recuperado de <https://i0.wp.com/esferapublica.org/nfblog/wp-content/uploads/2014/04/maq02.jpg?w=480>
- Evans, M. (2009, 8 de junio). Los "falsos positivos" son una práctica vieja en el Ejército. *Semana*. Recuperado de <https://www.semana.com/opinion/articulo/los-falsos-positivos-practica-vieja-ejercito/98864-3>
- Fabré, P. A. (2013). *Ignacio de Loyola. El lugar de la imagen: El problema de la composición de lugar en las prácticas espirituales y artísticas jesuitas en la segunda mitad del siglo XVI*. México: Universidad Iberoamericana.
- Febvre, L. (1993). *El problema de la incredulidad en el siglo XVI: La religión de Rabelais*. Madrid: Akal.
- Figueroa Salamanca, H. H. (2016). Monseñor Miguel Ángel Builes, un político intransigente y escatológico (1925-1950). *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 21(1), 237-259. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.18273/revanua.v21n1-2016009>

- Fisgativá, S., C.M. (2013). Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte (según Georges Didi-Huberman). *Revista Filosofía UIS*, 12(1), pp. 155-180. Recuperado de <http://revistas.uis.edu.co/index.php/revistafilosofiauis/article/view/3518>
- Flor, F. de la. (1995). *Emblemas*. Madrid: Alianza.
- Flor, F. R. (1978). “*La Compañía de Jesús, imágenes y memoria*”, N.º 3. Madrid: Hiperion. pp.62-71
- Flórez Meza, J. (2014). *Arte bajo el terror (VII): la tragedia colombiana en la obra de Beatriz González (I)*. Recuperado de <https://www.lacoladerata.co/cultura/arte-bajo-el-terror-vii-la-tragedia-colombiana-en-la-obra-de-beatriz-g>
- Forns, J. J. (1972). *Estética aplicada a la música*. Madrid: Imprenta de José Luis Cosano.
- Foucault, M. (1983). Nietzsche, la genealogía, la historia (Trad. M. L. Jaramillo). *Revista de Sociología*, (5), 13-39.
- Foucault, M. (1994). *The order of things: An archeology of the human sciences*. New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Franco, J. T. (2015). “*Maqueta para el Dante*” en Bogotá: invertir el recorrido de un edificio patrimonial para redescubrirlo. *Arch Daily*. Recuperado de <https://www.archdaily.co/co/762030/maqueta-para-el-dante-en-bogota-invertir-el-recorrido-de-un-edificio-patrimonial-para-redescubrirlo/54da6135e58ecef1600002d>
- Furnari, R. (2015). *A Divina Comédia (Dane Alighieri)*. Recuperado de <http://roberto-furnari.blogspot.com.co/2015/03/a-divina-comedia-dante-alighieri.html>
- Gadamer, H. G. (1976). *Philosophical hermeneutics*. Berkeley, California: University of California Press.
- Gadamer, H. G. (1992). Interview: Writing and the living voice. In Misgeld, D. y Nicholson, G. (Eds.). *Hans-Georg Gadamer on education, poetry and history* (pp. 63-71). New York: New York State University.
- Gadamer, H. G. (1996a). Estética y hermenéutica. *Daimon*, (12), 5-10. Recuperado de <http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/8311/8081>
- Gadamer, H. G. (1996b). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, H. G. (1996b). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. G. (2002). *La verdad sobre la obra de arte*. Recuperado de http://www.dooos.org/articulos/otros/Hans_Georg_Gadamer.htm
- Gadamer, H. G. (2012). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Garaycochea, O. (2007). Intertextualidad y medios audiovisuales. En *Taller inicial: creatividad audiovisual*. Recuperado de <http://www.icei.uchile.cl/cine/documentos/garaycochea/INICIALuno02.pdf>
- García Tejera, M. C., y Hernández Guerrero, J. A. (s. a.). La “*Rhetorica ad Herennium*” (ca. 90 a. C.). En *Retórica y poética*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/retorica/include/p_autores13aa.html?pagina=rhetorica.jsp&origen=roma
- García, J. (1995). *La imagen narrativa*. Madrid: Paraninfo.
- Gardiner, M. (1999). *Bakhtin and the metaphors of perception*. In Heywood, I. y Sandywell, B. (Eds.). *Interpreting visual culture: Explorations in the hermeneutics of the visual* (pp. 57-71). London: Routledge.
- Gardiner, M. (2000). A very understandable horror of dialectics: Bakhtin and marxist phenomenology. In Brandist, C. y Tihanov, G. (Eds.). *Materializing Bakhtin: The Bakhtin Circle and social theory* (pp.119-141). Hampshire (Reino Unido): MacMillan.
- Garrett, J. L. (1996). *Teología sistemática*. Vol. 1. Alabama: Casa Bautista.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Gennep, A. van. (1909). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza.
- Ginzburg, C. (1981). *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik.
- Godard, J. L. (2004). *Nuestra música*. Fragmento [Video; 5:46]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pLiotvfQMyM>
- Goethe, J. W. (1976) *Maximen und Reflexionen*. Frankfurt: M. Insel
- Gombrich, E. (2000). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Debate.
- Gómez de S., G. (2012). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Gómez, P. P. (2014). 9.2 Orestiada en perspectiva transmoderna. En *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia* (pp. 29-72). Bogotá: Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte.
- Greene, M. (1995). *Releasing the imagination: Essays on education, the arts and social change*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Gutiérrez, N. (2000). *Cruces: una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Restrepo*. Bogotá: IDCT.
- Habermas, J. (2000). *La constelación postnacional: Ensayos políticos*. Barcelona: Paidós.
- Hadot, P. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Siruela.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. Chicago: Chicago University.
- Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*. París: Albin Michel.
- Halbwachs, M. (2004). Memoria colectiva y memoria histórica. Traducción de Inés Sancho Arroyo. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza. Trad. de: *La mémoire collective*. — Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Halliday, M. (1982). *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hartog, F. (2014). *Creer en la historia*. Santiago de Chile: Salesianos.
- Hartog, F. (2014). *Creer en la historia*. Santiago de Chile: Salesianos.
- Henkerhoff, P. (2001). *El hambre polisémica de José Alejandro Restrepo*. In J. Roca (Ed.), *Trans-historias: historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Banco de la República.
- Hermanus Demon, J. G. (2013). La hermenéutica según Hans-Georg Gadamer y su aporte a la educación. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, (15), 33-84. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/4418/441846100002.pdf>
- Hernández-Navarro, M. A. (2012). *Materializar el pasado: El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- Hirsch, M. (1992). Family pictures: Maus, mourning and post-memory. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 15(2), 3-29.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University.
- Hoffman, E. (2004). *After such knowledge: Memory, history, and the legacy of the Holocaust*. New York: Public Affairs.
- Horkheimer, M. (2000). *Teoría tradicional y teoría crítica* (Trad. José Luis López y López de Lizaga). Barcelona: Paidós.
- Horkheimer, M., y Adorno Th. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Iluminismo como mistificación de masas. Sudamericana: Buenos Aires.
- Hoyos, M. (2014). *Ironía y cultura. Análisis de los procesos de valoración cultural en la década de 1990 a partir de la interpretación de las expresiones de humor político* (Tesis de Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Huyseen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Iggers, G. (1998). *La ciencia histórica en el siglo XX*. Las tendencias actuales. Idea Universitaria: Barcelona.
- Iggers, G. (2012). *La Historiografía del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica: Chile
- Instituto Distrital de las Artes —Idartes— y Openvisor (2015, 4 de septiembre). VII PLC – Ejercicios Espirituales – José Alejandro Restrepo [Video; 18:08]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=A8jZAgT433I>
- Jaar, A. (2017). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: metales pesados.
- Jardine, D. (1992). Reflections on education, hermeneutics and ambiguity: Hermeneutics as a restoring of life to its original difficulty. In Pinar, W. y Reynolds, W. (Eds.). *Understanding curriculum as phenomenological and deconstructed text* (pp. 116-130). New York: Teachers College.
- Jost, F. (1983). Narration(s): Endeçæt au-delà. *Communications: Enonciation et Cinéma*, 38(1), 192-212.
- Kierkegaard, S. (1976). *Temor y temblor*. Madrid: Guadarrama.
- Kierkegaard, S. (2011). *Post-Scriptum: no científico y definitivo a migajas filosóficas*. Madrid: Sigueme
- Kinsella, E. A. (2006). Hermeneutics and critical hermeneutics: Exploring possibilities within the art of interpretation. *Forum: Qualitative Social Research*, 7(3). Recuperado de <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/8835>
- Klee, P. (1920). *Angelus Novus*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de https://4.bp.blogspot.com/-BwbMSUJihU/WRJ5vL99PNI/AAAAAAAAABD4/D1Jo4xyqNTg1yhD-LvZmStlwjLuH21-3QCLcB/s1600/17620481_1263084577094435_9111403832876320232_o.jpg

- Koselleck, R. (1985). *Futures past*. Boston: MIT.
- Koselleck, R. (1997). *Historia y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Koselleck, R. (2016). *historia/Historia* (Trad. A. Gómez R.). Madrid: Trotta.
- Kracauer, S. (2010). *Historia: Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Krauss, R. (1977). Notes on the Index: Seventies Art in America. *The MIT Press.*, 3, 68-81.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Laboratorio de investigaciones y aplicaciones de semiótica visual Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Arte, Sección de Diseño Gráfico (s. a.). *La narrativa visual: el álbum ilustrado*. Recuperado de <http://comunicaciongrafica-pucp.blogspot.com.co/2014/05/la-narrativa-visual.html>
- Lafont, C. (2010). Gadamer y Brandom: sobre la interpretación. *Signos Filosóficos*, 12 (23). Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-13242010000100004
- Ley 20 de 1974, por la cual se aprueba el “Concordato y el Protocolo Final entre la República de Colombia y la Santa Sede” suscrito en Bogotá el 12 de julio de 1973 (18 diciembre). Recuperado de <https://forvm.com.co/wp-content/uploads/2015/03/Ley-Número-20-de-18-12-1974.-Congreso-de-la-República.-Doc.pdf>
- Liberatorio Arte Contemporáneo (2013, 27 de octubre). El caballero de la fe. [Video; 29:36]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=4ltPz2V3_Hk
- López, N. (2013). El principio del montaje en Walter Benjamin. *Revista Lindes*. N.º 6. pp.1-13. Argentina: Buenos Aires.
- Loyola, I. de. (1749). *Ejercicios espirituales*. Sevilla: Imprenta de los Recientes.
- Loyola, I. de. (2010). *Ejercicios espirituales*. Santander (España): Sal Terrae.
- Loyola, I. de. (s. a.). *Ejercicios espirituales: Texto autógrafo*. Recuperado de <http://www.jesuitas.org.co/documentos/3.pdf>
- Maestría Diseño Comunicacional FADU-UBA (s. a.). Mnemosyne-Gene. Recuperado de <https://maestriadicom.org/files/Mnemosyne-Gene.jpg>
- Marchan-Fiz, S. (1987). *La estética del siglo XX y la metáfora del lenguaje*. En: *La estética de la cultura moderna*. Madrid: Alianza
- Marquard, O. (1989). *Farewell to matters of principle: Philosophical studies*. Oxford: Oxford University.
- Maura, E. (2013). *Las teorías críticas de Walter Benjamin*. Barcelona: Bellaterra.
- Maza, Luis Mariano de la (2005). Fundamentos de filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. *Teología y vida*, 46(1-2). Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492005000100006>
- McCarthy, J. (1996). *El Evangelio según Roma*. Grand Rapids (USA): Ed. Portavoz.
- MDE15 (2015, octubre-marzo 2016). José Alejandro Restrepo. En MDE15 Encuentro Internacional de Arte de Medellín. Historias locales, prácticas globales, Medellín, Colombia Recuperado de <http://mde.org.co/mde15/es/invitado/jose-alejandro-restrepo/>
- Mendoza, V. (2003). Hermenéutica crítica. *Razón y Palabra*, (34). Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n34/vmendoza.html>
- Montecinos, H. (2010). *El videoarte: apuntes para una historia y definición del género*. Recuperado de <https://hernanmontecinos.com/2010/02/20/el-video-arte-apuntes-para-una-historia-y-definicion-del-genero/>
- Moore, T. (1997). *El placer de cada día*. Barcelona: Folio.
- Moxey, K. (2004). *Teoría, práctica y persuasión: Estudios sobre historia del arte*. Barcelona: Serbal.
- Museo de Arte Universidad Nacional. Vistazos críticos (2011, 20 de abril). *Variaciones sobre El purgatorio* de José Alejandro Restrepo [Video; 13:02]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pjKmy8zhOiM>
- Neuburger, A. (2015). La historia en imágenes. Walter Benjamin y el concepto de actualidad. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5743225.pdf>
- Neuvoo (2017). ¿Qué hace un historiador? [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://neuvoo.com.mx/neuvooPedia/es/historiador/>
- New Catholic Encyclopedia: (1967). Vol. XI. New York: Mc Graw-Hill Book Co.
- Nicol, E. (1983). Presencia del pasado. *Revista de la Universidad de México*, (25), 8-12. Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/11674
- Nora, P. (1985). *Les lieux de mémoire: La République*. Paris: Gallimard.
- Noriel, G. (1995). Temps et histoire: «Comment écrire l’histoire de France?». *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, (6), 1219-1236.
- Olivé, A. (2013, 22 de octubre). ¿Qué es el materialismo histórico? [Mensaje de un blog]. Recuperado de <https://kmarx.wordpress.com/2013/10/22/que-es-el-materialismo-historico/>

- Olphe-Galliard, M. (1953). Composition de lieu. En *Dictionnaire de spiritualité* (Vol. II; pp. 1322-1326). Rome: Gregorian Biblical.
- Optiz, M., y Wizisla, E. (2014). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Ordóñez, L. F. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Nómadas*, (38), 233-242. Recuperado de http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_38/38_14O_Elcuerpodelaviolencia.pdf
- Ortega, F. (2011). *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ortiz, J. (2004, julio). *La problemática del análisis en la música contemporánea*. Ponencia presentada en mesa redonda en el Instituto Carlos Vega, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- Oxford Dictionaries (s. a.). Recuperado de www.oxforddictionaries.com
- Palacio, J. (2014). *Poder y dinero en el arte contemporáneo*. Medellín: Begón.
- Palazzi, C. (2010). La diseminación hermenéutica. Crítica y alcance de “Verdad y Método”. *Observaciones filosóficas*, (10). Recuperado de <http://www.observacionesfilosoficas.net/ladiseminacion.htm>
- Pandora (2016, 18 de enero). Carlos Uribe: nuevo director del Centro León. *Pandora*. Recuperado de <http://pandora.com.do/2016/01/18/carlos-uribe-nuevo-director-del-centro-leon/>
- Panofsky, E. (1995). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, E. (1996). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Pavlovsky, E. (1999). *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pérez, J. R. (1991). *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*. Barcelona: RTVE/Serbal.
- Pruist, M. (1998). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza.
- Quignard, P. (2016). *La imagen que hoy nos falta*. Valladolid: Cuatro.
- Quin, R. (s. a.). Ideología. En R. Aparici y T. Cuadrado, *Módulo de Teoría y Análisis de la Representación*, Universidad de Educación a Distancia, España. Recuperado de <http://www2.uned.es/ntedu/espanol/master/primer/modulos/teoria-de-la-representacion/ideologia.htm>
- Radstone, S., y Schwarz, B. (2010). *Memory: Histories, theories, debates*. New York: Fordham University.
- Rancière, J. (1996). *Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien*. *L'Inactuel*, (6), 53-68.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://www.rae.es/>
- REC ART (2015, 14 de diciembre). Proyección monocal [Mensaje de un blog]. Recuperado de <http://elrecyelarttodoesempezar.blogspot.com.co/2015/12/proyeccion-monocal.html> (14/12/2015)
- Rekalde, J. (2013). De la visualidad como evidencia a la percepción expandida. El arte tecnológico como modelizador del conocimiento. *Revista Arte y políticas de identidad*. Vol. 9. pp. 23 – 36. Murcia: Universidad de Murcia.
- Remolina, G. (Sacerdote Jesuita) (2017). Ejercicios espirituales acompañados: ¿Qué son los ejercicios espirituales y para qué?. Conferencia del 2 de Marzo de 2017. www.jesuitas.org.co/noticia.html?noticia_id=21281
- Rendueles, C., y Useros, A. (Eds.). (2010). *Atlas Walter Benjamin / Constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Restrepo, J. A. (1997). *Musa paradisiaca*. Videoinstalación. Beca Colcultura. Bogotá.
- Restrepo, J. A. (2005). *Summa Technologiae: la obra de arte en la época de la reproductividad electrónica*. In G. Hernández, Iliana (Ed.), *Estética, Ciencia y Tecnología* (pp. 225-233). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Restrepo, J. A. (2011). *Religión catódica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Restrepo, J. A. (2015). *Ejercicios espirituales. Maestría interdisciplinar en Teatro y Artes vivas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Cuadernos de la Facultad de Artes.
- Restrepo, L. A. (2000). *Pensar la historia*. Medellín: Sthendal.
- Reyes M., M. (2006). *Medianoche en la historia: Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Madrid: Trotta.
- Ricoeur, P. (1996). *Tiempo y narración: El tiempo narrado* (Trad. A. Neira). México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. París: Arrecife Producciones.
- Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y narración*. El tiempo narrado. Vol III. Madrid: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rivas García, R. (2007). Aproximación a la “ética del discurso” de Apel y Habermas, como ética racional ante la crisis de la razón. *En-claves del pensamiento*, 1(1), 63-89. Recuperado de

- http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2007000100004&lng=es&tlng=es
- Rivera, A. (2016, 23 de marzo). Política y estética de la abyección: una aproximación a partir de la imagen cinematográfica. *Política común*, 10. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.3998/pc.12322227.0010.012>
- Rodríguez Bornaetxea, F. (2009). Indexicalidad. En R. Reyes, *Diccionario crítico de ciencias sociales. Terminología científico-social*. Madrid-México: Plaza y Valdés. Recuperado de <http://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/I/indexicalidad.htm>
- Romero Barragán, R. del C. (2014). *Clamor de la razón; iconomía, hiperbarroco y transhistorias en la obra de José Alejandro Restrepo* (Tesis doctoral), Universitat de Barcelona.
- Romero, J. M. (2010). Walter Benjamin, Ilustración y hermenéutica [Mensaje de un blog]. Recuperado de <https://educayfilosofa.blogspot.com.co/2010/03/walter-benjamin-y-la-hermeneutica.html>
- Rorty, R. (1991). Inquiry as recontextualization: An anti-dualist account of interpretation. En Hilley, D., Bohman, J., y Shusterman, R. (Eds.). *The interpretative turn: Philosophy, science and culture* (pp. 59-80). New York: New York University.
- Rosen, S. (1992). *Hermenéutica com a política*. Barcelona: Barcelonesa d'Edicions.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel.
- Rouso, H. (2012). *La dernière catastrophe: l'histoire, le present, le contemporain*. París: Gallimard.
- Rozen, S. (1924, 3 de junio). Atlas Mnemosyne. En Proyecto IDIS, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de www.proyectoidis.org/atlas-mnemosyne/
- Rubiano, E. (s. a.). *El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/arte-contexto-violencia/>
- Ruiz-Olabuénaga, J. (1991). *Metodología de la investigación cualitativa*. España: U. De Deusto.
- Sáez de Ibarra, M. B. (2014). Variaciones sobre el purgatorio numero 4, José Alejandro Restrepo. *Arcadia*, (100). Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/impresa/especial-arcadia-100/articulo/variaciones-sobre-el-purgatorio-numero-jose-alejandro-restrepo/35139>
- Salamanca, D. (14 de abril, 2014). *Monumento a Los Héroes*. *Arcadia*. Recuperado de www.revistaarcadia.com/opinion-online/entrada-blog/monumento-heroes/36505
- Salazar da Silva (2017). Kierkegaard: el caballero de la fe. Un salto en la oscuridad. Recuperado de hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista5/articulos/salazar_da_silva.pdf
- Saldarriaga Londoño, J. (2017, 21 de octubre). Las obras de Doris Salcedo gritan lo que ella calla. *El Colombiano*. Recuperado de <http://m.elcolombiano.com/cultura/doris-salcedo-esculpe-su-nombre-en-la-historia-del-arte-LK7491397>
- Sánchez Vásquez, A. (2005). Segunda conferencia: La estética de la recepción (I). El cambio de paradigma (Robert Hans Jauss). En De la estética de la recepción a una estética de la participación (pp. 31-48). México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Recuperado de http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1843/02_De_la%20Estetica_ASV_2007_2a_Conferencia_31_48.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Sapia, D. (2008, 9 de noviembre). El purgatorio: ¿verdad de Dios? [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://apologista.wordpress.com/2008/11/09/el-purgatorio-y-verdad-de-dios/>
- Sartori, G. (1998). *Homo Videns: La opinión teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.
- Sartre, J. P. (1964). *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada.
- Saussure, F. de. (2007). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Schmitt, C. (2004). "Teología política - Cuatro capítulos sobre la teoría de la soberanía", en Héctor Orestes Aguilar (ed.). *Carl Schmitt, Teólogo de la Política*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Schmitt, C. (2009). *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza.
- Schmitt, C. (2009). *Teología política*: Madrid: Trotta.
- Schott, R. (1991). Whose home is it anyway? A feminist response to Gadamer's hermeneutics. In Silverman, H. (Ed.). *Gadamer and hermeneutics* (pp.202-209). New York: Routledge.
- Schwandt, T. (2001). Hermeneutic Circle. In *Dictionary of qualitative inquiry* (pp. 112-118). Thousand Oaks, CA: Sage Publication.
- Sebastian, S. (1981). *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza.
- Semana (2010, 17 de julio). Grabaciones. Así se planeó un "falso positivo". Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/recuadro/grabaciones-asi-planeo-falso-positivo/132680-3>
- Semana (2011, 23 de julio). "Así nos tomamos Sucre", *Semana*. Recuperado de www.semana.com/nacion/articulo/asi-tomamos-sucre/243497-3
- Shakespeare, W. (2016). *Hamlet*. Madrid: Catedra.

- Siety, E. (2004). *El plano en el origen del cine*. Barcelona: Paidós.
- Significados (2016). Diferencia entre sonido y ruido. Recuperado de <https://www.significados.com/diferencia-entre-sonido-y-ruido/>
- Silva, R. (2009, noviembre). Del anacronismo en historia y en ciencias sociales. *Historia Crítica: Edición Especial*, pp. 278-299.
- Solano Martín, I. (s. a.). *Borges en el caleidoscopio*. Recuperado de http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_6/11SolanoMart%C3%ADn_diariodeabordo
- Soto Ruiz, E. (2012). Reseña crítica. Hayden White. *Metahistory. The historical imagination in nineteenth century Europe. La Razón Histórica*, 17, 109-116.
- Teresa de Jesús. (1999). *Castillo interior o las moradas*. Madrid: Espiritualidad.
- The Free Dictionary (s. a.). Recuperado de <https://es.thefreedictionary.com>
- Torre visual (s. a.). *La videoinstalación*. Recuperado de <http://www.torrevisual.com/instalaciones-arte-publico/definicion/>
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Turner, V. (2002). *Antropología del Ritual* (comp. de Ingrid Geist). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Unionpedia (s. a.). Pareidolia. Recuperado de <https://es.unionpedia.org/i/Pareidolia>
- Ureña C., J.F. (2017). *El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin*. Un método alternativo para la representación de la violencia. Bogotá: Ed. Universidad del Rosario.
- Uslenghi, A. (2010). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- UTADEO (s. a.). Mario Opazo. Recuperado de <http://www.utadeo.edu.co/es/comunidad/artes-plasticas/42/mario-opazo>
- Vargas, M. (2012). El problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin. *Revista latinoamericana de filosofía*, 38(1), 85-108. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-73532012000100004&lng=es&tlng=es.
- Vasari, G. (2007). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.
- Vattimo, G. (1991). *La ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós.
- Velásquez González, J. (2012). Gadamer y Jauss: la filosofía como historia de la recepción y la comprensión. En Seminario de Filosofía. Universidad de Zaragoza. Recuperado de <http://www.unizar.es/departamentos/filosofia/seminario/Gadamer.pdf>
- Vigo, A. G. (2002). Hans-Georg Gadamer y la filosofía hermenéutica: la comprensión como ideal y tarea. *Estudios Públicos*, (87), 235-249. Recuperado de <http://www.uma.es/gadamer/resources/Vigo.pdf>
- Villalobos Alpizar, I. (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Rev. Filosofía Universidad de Costa Rica. XLI*(103), 137-145. Recuperado de <http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20de%20Costa%20Rica>
- Wachterhauser, B. (1986). *Hermeneutics and modern philosophy*. Albany: State University of New York.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.
- Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Paidós.
- Weinsheimer, J. (1985). *Gadamer's hermeneutics: A reading of truth and method*. New Haven: Yale University.
- White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México: FDE.
- White, H. (1998). Historiografía e historiofotía. *American Historical Review*, 93(5), 1193-1199.
- White, H. (2000). *Figural realism: Studies in the mimesis effect*. Baltimore: The Johns Hopkins University.
- Wieseltier, L. (2016, 13 de junio). Tres reflexiones sobre la barbarie: ayer y hoy. *Letras libres*. Recuperado de www.letraslibres.com/mexico-espana/tres-reflexiones-sobre-la-barbarie-ayer-y-hoy
- Wilde, O. (s. a.), El joven rey. En *Cuentos completos*. Recuperado de <https://books.google.com.co/books?isbn=8491053034>
- Will, E. (1998). *El mundo griego y el oriente*. Tomo I. Madrid: Akal.
- Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.